



القاهرة

أدب • فكر • فن •

AL-QĀHIRAH

العدد ٩٢ • ٩ رجب ١٤٠٩ هـ • ١٥ فبراير ١٩٨٩ م

تصدر منتصف كل شهر

(الملف الثالث والأخير) عن نجيب محفوظ

في هذا العدد : مفهوم الابداع عند نجيب محفوظ • مفهوم التجديد عنده • المكان أداة ودلالة في رواياته • عالمه الروائي بين السياسة والتاريخ • البطل الشعبي في رواياته • المرأة في إبداعه الروائي • ملحمة الحرافيش • صباح الورد • يميت ويحيى • الفتوات والخرافيش بين الفيلم والرواية .

• في هذا العدد •



أقوال من وعن
نجيب محفوظ

حوار مع
الكاتب الأمريكي
نورمان ميللر

يسألني القاهرة الثالث

بالإضافة إلى الأبواب الثابتة : قصة • شعر • مسرح • سينما
مكتبة • فنون تشكيلية



هو تكريم عالمي للأدب العربي

إن تكريم نجيب محفوظ بجائزة نوبل



نجيب محفوظ
الفنان السويدي بريار فورسبرج
ارته للقاهرة

٣ ★ انكسار بطل بيت ويحيى عند نجيب محفوظ ... د. إبراهيم حمادة

- ٩ ★ مشهد الإبداع عند نجيب محفوظ د. مصري حنورة
- ١٢ ★ المكان أداة ودلالة في روايات نجيب محفوظ د. محمد عبد الحكيم عبد الباقي
- ١٨ ★ عالم نجيب محفوظ بين السياسة والتاريخ أحمد محمد عطية
- ٢١ ★ البطل الشعبي وملاحه في روايات نجيب محفوظ شوقي بدر يوسف
- ٢٥ ★ قراءة في مجموعة قصص صباح الورد لنجيب محفوظ حسين عيد
- ٢٩ ★ المرأة في الإبداع الروائي عند نجيب محفوظ إيمان مرسل
- ٣٤ ★ ملحمة الحرافيش الشخصية والرمز مصطفى عبد الغنى
- ٣٨ ★ مفهوم التجديد عند نجيب محفوظ عدى أحمد توفيق

- ٧٠ • الغناء ساعة الغروب يوسف أبو ربه
- ٧٨ • الموت والصدى د. طه وادى
- ١٠٠ • الأسوار كمال مرسى

- ٤٢ • صباح جميل محمد سليمان
- ٨١ • نزال إبراهيم داود
- ٩٢ • السمان د. محمد هانى عاطف
- ٩٦ • دهشتنا الجديدة ماهر عبد المنعم حسن

- ٤٣ • الخطوط الأساسية للفن المسرح الاجتماعى ترجمة : يسرى غيس

- ٥٥ • هيكتور بربليوز أبو الكتابة الأوركسترالية الحديثة د. زين نصار

- ٤٦ • يوم حلو ويوم مر أحمد عبد الله
- ٥٠ ★ الفتوات والخرافيش بين الفيلم والرواية م. ق.

- ٥٩ ★ أقوال من نجيب محفوظ وأخرى عنه نبيل فرج
- ٦٤ • حوار مع الكاتب الأمريكى نورمان ميلر ترجمة : أحمد عمر شاهين

- ٨٥ ★ من ندوة عن نجيب محفوظ في اتحاد الكتاب قاسم عبد الأمير عجم
- ٩٤ • تعريف بموسيقى الراحل جمال عبد الرحيم علي عثمان

- ٧٣ ★ خواطر عن نجيب محفوظ لغى الطيمى
- ٧٦ • حول نقد العقل العربى مراد عبد الرحمن مبروك

- ٨٢ • الفكرة الصهيونية في الأدب العبرى الحديث ... قطب عبد العزيز بسيون

- ١٠٢ ★ الخطاب الروائى في ثرثرة فوق النيل د. فتح الله سليمان

- ١٠٤ ★ رحلة الحارة من المعاناة إلى المسرات د. فتح الله سليمان

- ١٠٧ • قراءة في وجدان وعقل أكاديمية جونكو م. ق.
- ١٠٩ ★ اغتيال نجيب محفوظ مدحت العالى

- ١١٠ ★ العالم الروائى عند نجيب محفوظ عبد المجيد شكرى
- ١١٥ ★ المتمنى دراسة في أدب نجيب محفوظ شمس الدين موسى
- ١١٨ ★ كتابان عن نجيب محفوظ والسينا سمير فريد

- ١٢٢ • قصيدة وشاعر د. محمد عبد المطلب

- ١٢٧ • حول بيتالى القاهرة الدولى وقضاياها وجيه وهبة

- ١٢٩ • موقع الأسلوبية على الخريطة الأسنانية الحديثة .. د. فتح الله سليمان

- ١٣٢ • الكشف السنوى حسن سرور

الأفتتاحية

الدراسات

قصص

شعر

مسرح

موسيقى

سينما

حوارات وتحقيقات

رسائل ومتابعات

تعليقات وآراء

رسائل جامعية

من المجالات العربية

من المجالات العالمية

من المكتبة

فنون تشكيلية

الصفحة الأخيرة

الثلث ٥٠ قرشاً

القاهرة

رئيس مجلس الإدارة

أ. دكتور سمير مرحان

رئيس التحرير

أ. دكتور إبراهيم حمادة

مدير التحرير

دكتور محمد أبودومة

المشرف الفني

محمود الهندي

سكرتير التحرير

شمس الدين موسى



الاشتراكات من الداخل

الكويت ٥٠٠ فلس . الخليج العربي ١٤ ريالاً قطرياً .
البحرين ٨٠٠ فلس . سوريا ١٤ ليرة . لبنان ٢٥ ليرة .
الأردن ٥٠٠ فلس . السعودية ٥ ريال . السودان ٢٣٥
قرش . تونس ١٢٨٠ دينار . الجزائر ١٤ ديناراً .
المغرب ١٢٥٠ درهم . اليمن ١٠ ريالات . ليبيا
٨٠٠ دينار . الدوحة ٨ ريال . الإمارات العربية ٨
درهم . غزة القدس ٥٠ سنت .

الاشتراكات من الخارج

عن سنة (١٢) عدداً ٧٠٠ قرشاً ، ومصاريف البريد
١٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية
أو شيك بإسم الهيئة المصرية العامة للكتاب .

الاشتراكات من الخارج

عن سنة (١٢) عدداً ١٤ دولاراً للأفراد . و
دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد ، البلاد
العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٨
دولاراً .

المراسلات

مجلة القاهرة ○ الهيئة المصرية العامة للكتاب ○
كورنيش النيل ○ رملة بولاق ○ القاهرة
تليفون : ٧٧٥٠٠٠ / ٧٧٥٦٤٩ / ٧٦٤٢٧٦

- ◆ جميع المراسلات باسم رئيس التحرير
- ◆ الدراسات تعبر عن آراء أصحابها فقط
- ◆ يخضع ترتيب المواد لاعتبارات فنية
- ◆ أصول المواد لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر

الفسار بطل يمت ويحيى

عند نجيب محفوظ

ومهرجانات النفاق، وكانها (نصر)، ولكنه مقلوب رأساً على عقب!! ترى.. بعد أن غابت طويلاً أمام الفكر الموضوعي الحر، باحة استقرائاته، ولم تعد الثقة هي عكس الحكيم، هل يتابع نجيب محفوظ بناء تفرد الاجتماعية على نحوها الجارى، وقد طغى نفسه بفتة بمرارة الفجعة القومية، وهو الفنان السياسي ٩٩. أم ينحصر تماماً، وبمه طرد المباح ٩٩. أم يكون صادقاً مع أحاسيسه المخلوقة التي شؤشتها النكسة، ويبحث لتفريقها عن أدوات تعبير مناسبة، يستوحها من قوالب صمويل بيكيت وأنداده من البعثين، حتى يتلهم الشكل اللا مقبول، مع ما ينقل النفوس من أحطاط المحلوسات والمشاعسر اللا مقبولة ٩٩.

الحقيقة، أنه قبل أن يستيقن خياله من غشية الصدمة التي سببتها الهزيمة العسكرية المثالية في سلباتها، عكس - بين شهرين أكتوبر وديسمبر من عام ١٩٦٧ - على تصوير مكبوتاته في مجموعة من الأفافيص التي وضع فوقها كلها عنوان أولها، وهو "تحت الظل"، بينما كان هو تحت سقف رقابة داخلية، تتراجع بين عدة أقطاب معنافية متجاذبة، بقومها الأوضح، وسط الغلق، والتسرد، والرمز، والأجرام، والأمل، والأحباط، والحلم، واليقظة، والمجهول، والغضب، والتلميح، والتصريح، والشرحان، والمرارة... الخ.

وهذه المجموعة - التي ترشع بأصداه الهزيمة - تتألف من ست أفافيص، يتبعها خمس مسرحيات قصيرة من ذوات الفصل الواحد، استلهمها مسرحية "بيت وغبي"، التي تعرض لها هنا، كأول عمل إبداعى مسرحى كتبه نجيب محفوظ..

● رفض المصير ●

يكاد عنوان (المسرحية) نفسه يوحى بأنه جاء على غير المؤلف الذى درجت على سماعه الأذان، بأن يكون الإحياء سابقاً على الإمامة، مثلاً وردت في ذلك، ما يزيد على عشرين عبارة قرآنية كريمة. وهذا القلب في المؤلف بد يثير التسؤل بعد قراءة ما تنسبه مؤلفاً بالمسرحية - عنم يقوم بإلمامة الحى الكائن في الوجود، ثم بإحيائه على النحو المجازى المحذود، لا لالدى

خفى إلى الكاتب لأن يتها لجى، الفرصة النفسية والاجتماعية، كى يجرى بذاته بعض المحاولات المسرحية التي قد تشجعه على المصن قداماً، أو تقتعه بالتوقف.. والإسك.

وحينما وقعت نكسة يونيو عام ١٩٦٧، كشفت عن جرائم عسكرية خطيرة، وقضائى أخلاقية شائنة، وشعارات خاوية لمبالاة، مما مرط الشرف القومى في أحوال المهانة والخزى، وأذهل الضمائر الحية، وأحبط الحس الضائق اليقظ، وأحال المناخ العام - الذى كان يطبعه خائفاً قبل النكسة - إلى مناخ كابوسى قائم، ينحب بصيحات الانزعاج، وأصلح ما يكون لتوالد أشباح المستيريا في الأدعة الواحية..

وكان من الطبعى، أن ينعكس ما جرى، في الأدب والفن على نحو جارف وبارز، كاحتجاج عارم ضد عار الهزيمة وعواملها التي خلطت اليوم بالحقيقة، والفضائل بالصدق، ومفاهيم الحرية والعدل بالفاظ ركيكة متهافة المدلول. إلا أن رد فعل السلطة بقضيتها الفولاذية أرقق اندفاع ثيار الاحتجاج المحتمل، والسخط المتوقع، وسمح للمترسب منه بأن يكون متواذياً، وخائف الجرس، وأن يكون رمزياً موعلاً في غموضه حتى أعماه القسماست. ومن ثم، لم يجرؤ ضمير معذب على المطالبة بتعليق المشائى بمحاكمة المشولين عن وقوع الكارثة الموهلة التي أقيمت لها الموابك، وتجليات الرزيات

قبل أن يتدنى نجيب محفوظ إلى الجنس الأدنى الأمل والأنسب لطاقتة الخلاقة، ومكبوتاته النفسية والاجتماعية، أخذ يتردد في جولة قلمية - لم تدم طويلاً - على الشعر، والفلسفة، والسياسة، والتاريخ، بحثاً عن ذاته الإبداعية.. إلا أنه لم يتابع الكتابة في كل مجال مخلو معه من قبل، وإنما اعتصمت مواهبه أصول تلك المجالات، وقفلتها في جنس أبى واحد، عكف على تجوذه ومتابعة تحركاته التجديدية والأنتكاسية على مسرح التعبير الغنى في الدخال والخارج، حتى أبعثت رواياته ومواليدها الأصوصية، وقد توافرت في صنعتها، مذاقات الشعر، والفلسفة، والسياسة، والتاريخ، والإجتماع... والفن.

وقبل أن يلج نجيب محفوظ ميدان التأليف المسرحى بتجاربه المحذودة، كان اسمه قد سبق إلى التصريف به، أدباء مجتهدون، قاموا بإعداد أهم رواياته إعداداً مسرحياً، كـ "زقاق اللقى"، و"بدلية وهابية"، و"بين القصرين"، و"قصر الشوق"، و"خان الخليل"، و"الأس والكلاب"، وغيرها. وبفض النظر عن أزمة التأليف المسرحى التي حلت هؤلاء المعذنين على البحث عن مصادر علاج شائعة، فإن روايات نجيب محفوظ بطبيعتها، متشعبة بمواقف وشخصيات، وجوارات، ومناخات درامية الطابع، تفرى ذوى الحس المسرحى بمسرحتها، وتغير وسيلة أدائها الأصلية التي خلقت عليها، إلى وسيلة أخرى سمعية وبصرية. وكان في ذلك إجماع

بالسلام ، وبين التزعة الفردية إلى المخاطرة وتحقيق الانتصارات العسكرية والمجد التاريخي ، دون اعتبار لما يتخفى عن ذلك من ضحايا وكوارث .

وفي غضون هذا الاتحاد تنهجه الفتاة بالأنانية ، والشوق اللاهب إلى راحة الدماء ، وإلى حيث فقطالة الخلاء ، و الدم ، والتشرد ، والغبار ، والوجه الملتفح بالدماء المثير للرعب ، وإهالة والتراب على رجل من الرجال لدى زلة قدمه . ويردّ هو على ذلك بأنه رغم إيمانه بها ، يخشى جانبيتها المشرّة ، التي تؤدي إلى الجبن ، وعصى البصر ، وتلاشي الآمال في الذعة والحمول ، مما يتناقض مع سعيه إلى تحقيق ذلّة هتاف النصر فوق جثث الشهداء .

ويتحكّم القى المهزوم متأسياً بمأجد أسلافه ، راضياً في الاقتداء بانتصاراتهم الحربية الباهرة ، غير أن الفتاة تستكبر في حسم تسلطه إلى السوراء حيث الخواء والوق ، بل والدولت نفسه الذي يصدّ عدوها ، وعدو الحياة الأولى . ولكن تنبيه عن تعلق بومه وترثه إلى حال واقعة ، تذكره بالحرب التي أجهلها ولم يكن مهيباً لها ، وكان يعتقد أنها جولة من جولات المزاح التي حدّثته عن اعتياده والمخالة فيه ، حتى أصبح جزءاً من تكوينه النفسي وممارساته اليومية :

والفتاة : لقد أشعلت غضبي بزحاحك ..
القي : المزاح من آداب حياتنا ، فكيف يكون جزائي ضرباً أليماً موجعاً !! (ص ١٣٥) .

ولا أن تلك الغزوة الكاوية التي تمّدها المؤلف تحرّض قارئ المسرحية على الرجوع إلى غزوات الذاكرة ، للوقوف على آثار خفيفة من ملاعبات حرب بونية ، والتي تستعاد - بلا شك - وهي مهياة للتوازي والتماثل ، وإثارة الأوجاع .

وقبل أن تغادر الفتاة ، وهو لا يزال متشبهاً بعناده ، تترامى إلى سمعه قهقهات عدوه المتصرّ وحشية ساخرة ، كأنها لطعات على وجهه ، تتصدّاه وتشتّر شعوره بهيمته . ومرة أخرى ، ينثر إلى السطبة غاضباً ، سائلاً أهلها أن يغيّبوه . ولكنه - كالمعادة - لا يتلقّى غير رجع صدى

تساؤلاته عن ماعية الحقيقة ، وعن طيبة البطل ، هل هو المحارب ، أم السلام .. وبعدئذ ، يرتدّ عنها مطالباً بطبيب ...

وهكذا ، عمدنا الإطالة في استخلاص رؤيتي الفتاة والقى المتعارضتين إزاء القضية المطروحة ، والمحقونة بأبرز أزمت العالم الحقيقي الذي كان يحوي المواطن المصري نجيب محفوظ ، مثلاً يخترق بني قومه ..

ومن الملاحظ ، أن هذا الجزء من المسرحية الذي يقوم على نحو ليس غامضاً تماماً في الاستدلال على مرموزاته ، يخشى في جزئه الأخير أن يناقش المقترحات العلاجية التي قدمت في الواقع الفعل نقاشاً مفتوحاً أو شبه مفتوح . لذا ، راح يتخفى في مزيد من تلافيف الرموز حتى استهم . وكان مرجع ارتجاع المؤلف لهذا الانقباض دافعين من التخوف الذي كان عمدة المشاعر عصر ذلك . والتخوف الأول هو أن ثاب النقاش تقريرية ومباشرة وأقرب ما تكون إلى التقرير الضعيف ، أما ثانيها فظفر ، وهو أن حراس النظام السياسي عصر ذلك لم يكن يسمحون برفع أصابع الاتهام معلنة واضحة ، ولكن كانوا لا يمانعون من لجوء شطر من المعارضة إلى استخدام تورية التورية ، حتى تلبس المصالح وحتى يكتحم التلصص عنها ، إن هم لم يدركوا تماماً ..

● الاختيارات الصعبة ●

ويجئ الطبيب المتلصص المجهول الموهبة بالنسبة لنا - ولكنه يكاد يكون معروفاً للمؤلف وحده - ويجري حواراً جدياً مع القى القلق ، الباحث عن طريق الخلاص ودخّر عدوه المتصر . ويتكلم الطبيب عن الواه الذي دهم أفراد الشعب كله - بما فهم هو - وأخذ يهدّ رجال الدولة أنفسهم حتى أفزعهم ، فتشطوا يمشدون الأطباء لقائومه . ومن خلال تراشق الحوارات السريعة بينهما ، يستخلص الطبيب الممرض من إجابات القى الممرض ، اثني عشر قرصاً ، هي أعراض المرض الكاسح ، والذي يبدو أنه سبب الهزيمة . وتحدّ تلك الأعراض في :

- ١ - المحاورة والمداورة ، ومراوغة الوصول إلى الهدف مباشرة .
- ٢ - الجمالة بلا قدرة على إثبات الفعل أو توافره .

٣ - التباهي بالأصل العريق وانجازات السلف العظيمة .

٤ - إدعاء التحمّس لظروف العصر .

٥ - الحرب من مواجهة الصّراحة إلى التعارض .

٦ - المبالغة والتوهول .

٧ - الصمّت كمهرب من الإحراج .

٨ - الضحك بلا سبب .

٩ - التوهي عن طريق الاستغراق في الضحك رغم التأكد من وضوح أعراض الواء .

١٠ - مهادة المتحرّض به سوءاً ، والتوسّمين بحسن معاملته .

١١ - الغضب حيث يستوجب الحلم .

١٢ - اغتياب القضي بإصدار أصوات كلامية ، لا مدلول ملموس لها .

ولا شك أن تلك الأعراض الروائية التي عدّها الطبيب - والتي رزّيه بها كل فرد في المجتمع ، حتى هو نفسه - لا تدل على نواقص مادية أو اقتصادية ، وإنما انحصرت كلها في السلوكيات والمعنويات المرضية التي أصبحت نمطاً مجذراً في الثقافة الاجتماعية العامة ، بممارسه الزعواء والقلاعة والرعايا جميعاً ، مما سهّل على الأصحاء من الأغيار ، دحروهم وإذلالهم . وهي - كما هو واضح - على مزمنة يصعب افتقاد إحداها في جسم المجتمع المصري ، والتي أدّت بالاحتية - وقدذاك - إلى كارثة الهزيمة الخزيانية .

● ويقترح الطبيب على القى - الذي دلت ثورته على أعراض المرض الروائي الميك - أن يتدوى بدواء واحد ناجح وفعال ، وجرب ، ولا يبدل له . وهو أن يسير على يديه ، ويسمع بهيمته ، ويرى بأننيه ، ويتذكر بعقله ، ويعقل بذكرفته . وكان الطبيب يذكر مرضه بتبعية زعامة التي هي إمارة للشعب ، وبأن فساد السمكة - وبالتالي علاجه - يبدأ من رأسها .

● ثم يتصرف الطبيب مشكوراً إلى حال سيئه ، تاركاً القى يفكر في العلاج المقترح ، والذي يبدو - كما هو واضح - قلباً متهاكاً لمنطق التوظيف الحقيق لأهم أعضاء الجسم المستخدمة في إدراك الواقع ، مدام الممرض يعتقد - خطأً - قيام الاعتقاد أنه يوظف أعضاءه تلك على النحو الطبيعي النموذجي ، ولكن لا تأنيه من

● القارة
● العدد ٩٢
● رجب ٩٤
● ١٥ فبراير ١٩٨٩ م

وراء ذلك غير الهزائم . ولعل في هذا القلب الشاذ ما ينهيه إلى تصحيح ممارساته ، حتى يكون قادراً فعلاً على استيعاب الحقائق وتحقيق طرحاته .



نجيب عفرط

ولا يكاد الطبيب يفتنى ، حتى تنفجر فقهية العذو تهتز على باطن المغلوب ، فيستشيط غضباً على غضب ، ويعد العزم على اتحاد الصوت الكريه ، وتناديب صاحبه . وعندئذ ، يدخل رجل عملاق ، بادي الاعتداد بنفسه ، ويتسم للفتى في تودد ، مدعياً صداقته ، ومعرفته السابقة به ، ويشيد بقدرته على مساعدته في الانتقام من عدوه ، لأن وظيفة التي اختارها هي إقامة ميزان العدالة في العالم . ويثلي الفتى على رغبة العملاق في مساعدته ، معلناً أنه تلقى الضربة وحده ، وعليه بالتالي أن يكون وحده المسئول عن ردّها .

تري من يكون العملاق ؟؟ إن التفسير التقديري يتوّد طويلاً عند محاولته إثارة فرصة للإسقاط السياسي الترفّع ، وخاصة عندما ينسب العملاق إلى نفسه علاقات غامضة ، كادعائه بأن أسرته كانت لها بإجداد الفتى أواصر مودة قديمة ، وأنه هو شخصياً جزء من المكان حيث رزقه وأصهاره (؟؟؟) مما يستبعد من الدهن أن يكون الرموز له ، هو إحدى القوتين المتلصقتين كما رأى بعض الفقاد .. إنه إحداهما - على ما يظن - ولكنه ليس إحداهما تماماً بعد الفسّلات الغربية التي أحفها المؤلف بحديث العملاق عن شخصيته ، وكأنه بها تعتمد ثقافته والغازة ...

وبعد أن تبصّنت العملاق جيداً إلى صوت الفقهية الساخرة الترابي من بعد ، يكشف - وهو مسرور - أن صاحب الصوت هو أحد أقربائه من ناحية الأم ، وأن لها ذكريات طفولة سعيدة لا تنسى ، وهذا ، تراجع عن موقفه المصعد للفتى ، ويستبعد فيه الانحياز له في قتاله ، مغضلاً أن يكون رسول سلام بين الخصمين المتحاربين إكراماً للفتاة الجميلة الحكيمة ، وتقديراً لصلة قرابة بالطرف الآخر ، حتى ولو عدّ الفتى بذلك ، معتدياً وقاطع طريق . بل ويروح العملاق يثني على قدر الفتى ، ويرار شاباً ضحكوكا ، خفيف السروح ، يحب المزاح مثلاً يحب الحياة الأنيقة ، وأنه ولا يكشف عن مكتنوس كنزوه ، إلا لمن يحبّه ويفهمه (؟) .

أن ناظره الجديد - هذه المرة - كان عادلاً ورحيباً ، ومولماً بالنظام إلى درجة التطرف : « الأكل بيمينه ، والشرب بيمينه ، ولا (مواخذة) بيمينه والنسوم بيمينه .. » (ص ١٦٥) . إلا أن الشحاذ - الحبيس هذا النظام الصارم والعدل في نفس الوقت والذي قد تشتمّ فيه نقشة التطبيق الشيوعي - لم يتمرّد عليه - حتى لا يغالط ضميره .. وإنما فشل الحرب منه ، كي لا يتحوّل إلى حجر أصم .. وبهذا أصبح - مرة أخرى - طليقاً وسعيداً بهنئيته ، وإن اضطرّ إلى أكل القنصة العفنة ، فوق التراب مع الحشرات .

وبعد أن يقدم الشحاذ مجملًا لسرته الذاتية - على نحو يتفاضل فوق حافة التضامض - ينصرف - عائداً ، غير آية برغبة الفتى في استبقائه ، والاستزادة من تجارب - ذات التعريضات الأيديولوجية - التي أثارت إعجابه ...

● القرار ●

ولا يكاد الشحاذ يتوارى عن المكان ، حتى يعود العملاق ومعه الفتاة ، بعد أن تركا للفتى الرفض ، نسحة من الوقت للتفكير والانتعاش بالرأى المطروح . وفي حزم أكيد ، يصبح الفتى : « وأيا السيد الذي يحب الشر ، ويجب الخير أحياناً لحساب الشر . أيتها السيدة التي تحب الخير ، ويجب الشر أحياناً لحساب الخير . إليكما رأيي النهائي : صامون كرامتي حتى الموت » (ص ١٦٦) .

وتفتش الفتاة وجهها بكفها واجفة ، وكأنها تتجشّع على تهوّه ، ويصف العملاق مقولة الفتى الحاسمة تلك ، بأنها وشعار الوفاء الذي فتك بملايين الجمعي ، وكأنه بذلك ينزى به شراً ، عقاباً له على موقفه الرفض ، والذي يعدّ اندفاعاً وطيشاً مرمّضاً . ويروح الفتى يثني وينيب الحياة الحقة ، التي يتهددها المحل ، و«أشواق القلب الخالدة المعرّضة للضران ، وكأنه صمم على خوض المخاطر ، ومنازلة عدوه على مسئوليته الشخصية .

وحينما تملو الفقهية الهازئة - للمرة الأخيرة - ينطلق الفتى نحوها في عزم وتحدّ ، إلا أن الشحاذ يتصدّى له ، ويدفع

وتتدخل الفتاة - التي لا يبعها شيء في الوجود سوى الحب - في المجادلة الناشئة بين الفتى العنيد المصّر على قطع المفاوضات الاشتلاحية ، وبين العملاق الراضب في فرض حلف ثلاثي متصالح يرأسه - وبعد أن تتلاشى فقهية العذو التهكمية ، ينصرف العملاق في صحبة الفتاة المؤيدة له ، تاركين الفتى وحده يفكر في هذوه ، لأن المجادلة بطبيعتها تحرّض على مواصلة العناد والمكابرة . ومرة أخرى يستغث الفتى - المصمّم على القتال وحده - بأهل المسطة ، ولكنه - كالعادة - لا يتلقى إلا صدى ما ينطق به ..

ثم يدخل على الفتى - للتخيط بين روح الاندفاع والحجز الفردي - شحاذ أعمى ، يتحمّس طريقه بعكاز يمسك به . وفي بداية التصرّف ، يتكاثف الرجلان على الكلام حول من نادى على الآخر .. وبعد المهادنة ، يتكى الشحاذ طرفاً من ماضيه الذي ينطوي على إلحاحات سياسية تتصلّق بالانتماء الحكومية الأساسية في العالم فقد أحق ذات يوم بلجياً ، كان ناظره فقط غليظ القلب ، ولما لا يستحي .. وكان وجود الشحاذ على رأس المتمردين ضدّ الناظر السوء ، سبباً في فصله من اللجأ . إلا أن هذا الفصل جعله يحسّ بأن الحرية الشخصية ، هي أقيم من الأمن نفسه ، كما علمه الانتعاق من أسر الفهر أن يرى بأذنيه ، وأن يسير على يديه . وذلك - كما نلاحظ - بعض النصيحة العلاجية التي أسداها الطبيب للفتى من قبل . ثم أعيد الشحاذ - كما قال - إلى ذات اللجأ ، إلا

به بشدة إلى أعماق المسطبة المظلمة ، حتى يخفى في غيابتها ، ولكنه سرعان ما يرتد عنها متخرجاً ، كأنه كرة من المطاط ارتطمت في جدار . وعلى عجل ، يللم أشنات نفسه ، حتى يتماكب ويقف على قدميه ، وقد رنحته بقية إيماء . وكان أنظامه بنظام المسطبة ، قد أبغض أهلها الرقود ، وأحس موثاها الذين أخذوا يفنون إلى الأمام متقائلين ، واحدا وراء الآخر ، حتى تكثف خشبة المسرح بهم رجالاً ونساءً كثيرين ، مما يزعج العملاق ويدفع به بعيداً رويداً رويداً ، إلى أن يغيب في الناحية التي تنبئ منها الحقيقة الساحرة ...

وما أن يفوق الممدود جيداً ، ويعود إليهم ويصيح بأعلى ، حتى تنصب قاماتهم وقد دبّ فيها الحساس للقتال ، ويتقدم الفئ مسيرتهم بمعين شطر العدو ، وقد راحت أقدامهم تغرب الأرض في عزم وصلابة ، إلى أن يخضروا كلهم ، تاركين الفئاة وحدها ، تصيح في حزن ، وترسين بصرها المشفق حيث كانوا يغيبون عن عيونها ، وكأنها تتساءل : هل بعد الإحياء من الموت - أو بعد الضحوة الكبرى للثأر - تستطيع المخاطرة الجديدة ، أن تحرق آمالاً في النصر والمجد القومي الخالد ؟

الحوار المعقول والرمز

العقيم

إن الشكل الذي استخدمه نجيب محفوظ لتضمين أفكاره ومشاعره التي تكاثرت واختلطت في ذهنه ووجدانه ، عقب النكسة ، ليس هو القالب السداسي المسرحي الذي اصطلح عليه منذ قرون ، ولا تكتمل عناصره الخاصة . بماجته ، إلا بالتأمل عناصر إخراجيه أمام مشاهديه . وإنما هو شكل إيمائي في تمسره ، بما استعان به من خواص درامية خارجية ، كأن يكون كله حواراً ، وأن يكون مطشاً بالإشارات المسرحية المفسرة لمكانية الزمان ، ولتحوكات الشخصيات وبعض ردود أفعالها ، ولهذا ، كان دخول الشخصيات إلى المنظر أو خروجها منه ، خاصصاً للضرورة التي يفرضها منطق المناقشات الجدلية المتصارعة التي تنظمها حلوة خيالية ، وليس منطق السعي إلى تصنيع حياة درامية ، تشع بمناخ العلاقات

الإنسانية . ومن ثم ، كانت الشخصيات المتحوارة في المسرحية شبه تجريدية وليست تجريدية صرفة ، وذات بعدين اثنين وتتبع من العقل إلى العقل ، ولا صلة لها بمعنى بفسله القلب ونض الحياء ، حتى وإن غمزت بأحداث معاصرة .

إن «المسرحية» تتشكل من مواقف متتابعة ، قومها حوارات ثنائية الشخصيات في غالبيتها ، وثلاثية في أقلها ، وتتابع كأنها مناظرات مرصعة بأفكار مكثبة بمنطق جاف ، على الرغم من انطوائها على عبارات متشاعرة لم تنجح في التخفيف من براءة إلتعيل المتواصل .

ومع هذا ، فلن يضر العمل الأدبي الذي بين أيدينا نقي الصفة المسرحية عنه ، بواسطة تصحيح فصيلته ، واعتباره قصة خيالية سياسية ، مصاغة في الإطار الشكلي العام للدراما . ومن ثمة ، فإنها تتجاسر بجوهر طبيعتها مع ما سبقها من ست أقاصيص ضمتها مجموعة ونحت المظلة ، ولكنها تحالفها في البناء التشكيلي ، باستعارتها من الدراما - كما قلنا - ألبية الحوارية الخالصة ، والاستعانة بالإشارات والتعليمات المألوفة في النصوص الدرامية ، بدلاً من التوضيح السردى المعروف في الروايات والقصص . ولو كان العمل الأدبي

وحيث ويحيى قطعة درامية صالحة بذاتها للاداء في المسرح ، لما عهد بها - مع زميليتها الآخرين «التركة» و«النجاه» - إلى الكاتب المسرحي السرحوم مصطفى هبعت ، كي يقوم بإعدادها ، حتى يمكن إخراج الثلاثية على مسرح الجيب عام ١٩٦٩ ، تحت عنوان عام ونحت المظلة . كما أن نجيب محفوظ نفسه يؤكد لا مسرحية مسرحياته في حديث طويل وصريح أدل به لجلة «الأمال» جاء فيه :

«... إنني كتبت مسرحيات الحس التي ظهرت في مجموعتي الأخيرة ، مستهدفا بها القراءة أولاً وأخيراً .. نعم ، قصصت لها أن تقرأ فقط ، ولم أفكر في عرضها على خشبة المسرح على الإطلاق . ولعل قول - الآن - أن اقتراح عرضها على خشبة مسرح الجيب كان مفاجأة في ... (ص ٢٠٣) .

ولكن إذا ما سلمنا برأي المؤلف الواضح والقاطع ، وطبيعية (المسرحية) نفسها ، بأنها أصح للفراة منها للتمثيل ، فإنها تكون أكثر من ذلك كله ، صلاحية للفراة

المسرحية ، لأنها قابلة فعلاً بشكلها الحوارى وحركاتها المرسومة للإلقاء المسرح . فهناك ضرب من الاداء ينسب إلى القراءاة المسرحية ، أو «مصرح القارئ» ، يقدم إلى الجماهير في المسرح الروايات والقصص والأشعار والتأريخيات والخطابات والتبر واليويايات - إلى جانب النصوص المسرحية العادية - وهي مقروءة جهوراً بوساطة مجموعة من القارئون الذين يقومون بتلوينها بالتبرات الصوتية الواضحة ، والإشارات الجسمية المعيرة .

ولقد سبق أن ألمحنا أن تلك القصة الحوارية - أو المتسرحة لا المسرحية ، إن صرح صك مثل هذا المصطلح - ليست تجريدية تماماً ، وذلك لصعوبة حلها على سياقها التاريخي ، ورويتها بذاتها . ومن ثم ، كان من الحمى ، أن توضع - عند التفسير - أمام خلفه من الظروف النفسية والمعنوية التي أنجبتها ، حتى تكتمل كصورة فنية متمكنة عن واقع سياسي مرحل معين . ومن هذا المنطلق ، لابد من اللجوء إلى الوضعية التاريخية للمعاصرة ، حتى يكتمل إدراك (المسرحية) ، وتفسى لنا بعض أسرارها .

إن ذهن نجيب محفوظ - كان ولا شك - مشغولاً بحقائق ملموسة ، وأخرى غير ملموسة ، تخضت عنها شخصياته التي عالجهما في عمله ، وهي : الفئ الموزوم ، والفئاة ، والطبيب ، والعملاق ، والشأذ ، والموق مع الرقود في الظلام ، ثم صوت قهقهة العدو المتصر . ولعل هذه الحقائق الملموسة وغير الملموسة - التي أسسها تلك الشخصوس - تتشبل في مصدرين أساسيين ، تنصرو أولها قوى عسوسه ومؤثرة على نحو واقعي فغال فاعلية حقيقة ، والأخر تجريدياً ويعيش منطقاً في الدهن ، ولكنه لابد وأن يتجسد في قيم متحركة في الواقع حتى يمكن استيعابه .

أما مفردات هذا المصدر الاستيعاشي الأول فهو : هزيمة يونية ، ومعصر ، وعبد الناصر ، وإسرائيل ، والكتلة الشرقية بانتظمتها وعلى رأسها روسيا ، والكتلة الغربية بإيديولوجيتها ، وعلى رأسها أمريكا ، ثم كتلة عدم الإنحياز بإمكاناتها الإيجابية وقصورها السلى . هذا بالإضافة إلى مجموعة الأمم المتحدة ، وكتلة الدولة العربية بملاقاتها التاريخية النابضة بالمرأة

والانتصارات والنكسات والأعجاد العسكرية والحضارية .

والمصدر الاستبحالي الآخر غير الملموس ، فهو المعاني المجردة ، أو القيم الأخلاقية والأفكار الأخلاقية التي تُكسبها مسميات دالة وتعيش بداخلنا - أساساً - على نحو مغاير للقيمة ، مثل : العدالة ، والحق ، والعناد ، والثأر ، والاستسلام ، والمهزلة ، والنصر ، والمجد ، والشرف ، والوطنية ، والحيانة ، والأفان السياسية والإجتماعية المعقدة ... الخ . وهذا يذكّرنا - ولو من بعيد - بالمسرحيات الأخلاقية التي ظهرت في إنجلترا - مثلاً - في القرن الرابع عشر ، وكانت تهدف إلى تمجيد فضائل البشر ورذائلهم ، مع مجزئات أخرى كانت تتصارع وهي مجسدة في صورة شخصيات من أجل خلاص روح البشرية ، مثل : الرذيلة ، والطهارة ، والإيمان ، والصداقة ، والعمل الصالح ... الخ .

تلك هي المظلمات المحتملة التي كانت تتمثل في ذهن نجيب محفوظ عندما استولدها شخصياته غير المسماة ، ولكن علم عليها - كالتبيين - صفات عامة . وبدلاً من أن يتورط في استخدام الرمزية السافرة الشاذجة ، التي تسمح بالإسقاط على تسميات البشر أو للحيوانات - مثلاً - كالأسد - والحداد - والتعلب - والعامّة ، على أنها ترمز إلى شخصيات واقعية معروفة تنوب عن الملك ، والوزير ، والمعارضة ، والشعب ، بلأ - عامداً - إلى الرمز المعنى للظوف في ضبابيات تثير الالتباس أكثر مما تثير ملامح يستعان بها على تمييز كائنات سياسية تعيش في الواقع فضلاً . يقول العملاق الفتي : «إلى جزء لا يتجزأ من المكان ، لي فيه رزق وصبر ، وتربط أسرى بأجسادك أواصر مودة قديمة» (ص ١٥٠) ، و «إلى صديقك أردت أم لم ترد ، وإلى قريب ، قُبلت ذلك أم لم تقبله ، وأنا أكبر منكماً سنّاً وأعظم قوة ، فواجب أن أجمع بين لائتنا بعدد صداقة دائمة جديرة بهذا المكان الذي يؤاخي بين الأحياء والأموات أنفسهم» (ص ١٦٠) .

ومن ثم ، تتلظى التساؤلات التي لا بد منها - مادام الموضوع المعالج ليس تجريدياً في كليته - عن الملموسات الرموزها : هل للعملاق هو إحدى القوى العنيفة ، أم

صوت العقل كما وصفته الفتاة ؟؟ هل الفتاة هي مصر الطيبة ، أم هي روح الهزيمة والاستسلام ، أم صوت الحكمة كما نعتها العملاق ؟ هل الفتي هو عبد الناصر ، أم ألى عراب عنيد مهزوم ؟؟ هل الشاذ هو الدول القوية ، أم الحاجة الضرورية التي تؤثر الحرية والانطلاق على الارتباط بالنظام الرأسمالي الذي يمثله الناظر اللص ، وعلى التقيد بالنظام الشيوعي الذي يمثله الناظر الصارم في تربيته لشئون الميمنة الحياتية ؟؟ ... والإجابة على كل تلك التساؤلات تتأرجح بين النفي القطع ، والظن والتردد ، ولكنها لا تتخطى الحدود إلى منطقة اليقين الحاسم . ولهذا ، يبقى العملاق عملاقاً بلا مقابل واقعي محال وعذبة الملامح ، وكذلك الطيب طيباً ، والشاذ شاذاً .

وهكذا ، تمّدد نجيب محفوظ - إما بدافع فني شخصي بحث ، أو بدافع خارجي قد يكون الخشية من تحالب السلطة - أن يزيد شخصياته الوافدة إلى الفتاة والفتى ، أو مرمرات أفكاره غموضاً ولبوساً ، بتغيير ملامح مدلولاتها الحقيقية بإضافات لا تحظر على البلب ، حتى يتفادى صلبات الإسقاط التلقوية من أعينهم المأزويين فكراً ونفسياً ، ويدع كلاً منهم يتخبر دلالاته ، طبقاً لمكوناته الفكرية والنفسية الخاصة . ولكنه لم يُخفِ تماماً - بسبب توافر الإحساس بالوضعية التاريخية التي تفرض نفسها على اللحن فرساً - خصوصية الفتي كعبد الناصر ، والصوت الساخر كصوت إسرائيل المنتصرة ، والأرض كمصر الحزينة المنكسرة ، ولأن يبعد عن ذهن الإسقاط المحموم على الحدود الموق الذين يمثلون التراث الحضاري والعسكري العريق ، أو الانتباه القومي المجيد ..

إن تلك التعمية التي يبدو أن المؤلف أصّر عليها في معالجته - كي يتفادى عملية الإسقاط الحرفية المحتملة - لم تعمل - كما لحننا من قبل - على تجريد الموضوع تماماً ، كي يتحرك مستقبلاً في عالم الزمر المطلق ، كما لم يجعله قطعة أدبية منبثة الصلة عن وعائها الاجتماعي وظروفها التاريخية ، كي تقدم بلداً في زمانها ومكانها . ومن ثم ، فإن قصة «يحيى ويحيى» الحوارية الطابع ، والسياسية المغزى ، تأتي وكأنها أصداء

مطموسة للعالم ، لما وقع في حيز زمان معين ، وترك بصماته الأسيانة بكل ملاسباتها في قلوب معاصري هذا الزمن . ونودّ أن نؤكد أن التضامني الذي اكتنف القصة ، ليس هو الغموض الشعري الموحى الذي يترك الذهن والماطلة ، ويحقق النشوة الوجدانية ، وإنما هو الغموض الحساب الذي يجعل متبهمه على أن يقرب الحاسماً في أسداس ، بحثاً عن السالك غير السدوة . كما أن الفتي - وهو البطل المهزوم العنيد - لا تحرك قضية انتقامه مشيراً وجدانياً في النفس ، كالتعاطف معه أو الإشفاق عليه ، لأنها لا تقاسمه الإحساس بملاساتها التي عجزت عن أن تتجاوز دائسة أزمتها الشخصية البحتة الضيقة إلى روعة الشؤون الإنسانية السليخة .

ولهذا ، تنتهي من مطالعة القصة وتأمّلها دون خوض تجربة التفاعلية أو عقلية محدّدة ، ودون اتخاذ موقف .

ولعلنا نخص ختام هذه الجولة السريعة في أركان قصة «يحيى ويحيى» بترجمة أقوال صادقة وأمنية وواعية ، أدل بها نجيب محفوظ بعد تجاربه المسرحية :

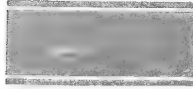
«... أنا لم أفكر من قبل في أن أكون كاتباً للمسرح ، ولست أعتبر نفسي كذلك حتى الآن . وما أظن أنني ساكن كاتباً مسرحياً في المستقبل . وأعترف أنني غير مؤهل تماماً لأن أكون كاتباً مسرحياً ... إنني كتبت المسرح ، وما أسميه بالحواريات تحت إلهام اللحظة التاريخية التي نعيشها الآن ...» (الحلال - ص ٢٠٠) ♦

إبراهيم صادق

المصادر والمراجع

- نجيب محفوظ . تحت المظلة (يحيى ويحيى) القاهرة : مكتبة مصر ، طبعة أولى ١٩٦٩ (من ص ١٢٩ - ١٦٧) .
- مجلة «الحلال» (حوار حول مسرح نجيب محفوظ - محمد بركات) أول فبراير ١٩٧٠ ، الصفحات من ١٩٨ - ٢٠٩ .

١٠٠
٩٩
٩٨
٩٧
٩٦
٩٥
٩٤
٩٣
٩٢
٩١
٩٠
٨٩
٨٨
٨٧
٨٦
٨٥
٨٤
٨٣
٨٢
٨١
٨٠
٧٩
٧٨
٧٧
٧٦
٧٥
٧٤
٧٣
٧٢
٧١
٧٠
٦٩
٦٨
٦٧
٦٦
٦٥
٦٤
٦٣
٦٢
٦١
٦٠
٥٩
٥٨
٥٧
٥٦
٥٥
٥٤
٥٣
٥٢
٥١
٥٠
٤٩
٤٨
٤٧
٤٦
٤٥
٤٤
٤٣
٤٢
٤١
٤٠
٣٩
٣٨
٣٧
٣٦
٣٥
٣٤
٣٣
٣٢
٣١
٣٠
٢٩
٢٨
٢٧
٢٦
٢٥
٢٤
٢٣
٢٢
٢١
٢٠
١٩
١٨
١٧
١٦
١٥
١٤
١٣
١٢
١١
١٠
٩
٨
٧
٦
٥
٤
٣
٢
١



تصميمه ربحاً نتيجة للإناءك أو التشيع وهو ما يعرف لدى دارس علم النفس باسم الكف التراكمى الذى يحدث عندما تتزايد درجة التعليم أو درجة التعب نتيجة ممارسة سلوك معين ، وهو ما يجعل الشخص (أو العضو) عبئاً على التوقف لفترة يستعيد بعدها نشاطه وقوة اندفاعه .

وقد توصلنا فى دراستنا المتتالية عن عملية الإبداع (فى القصيدة والرواية والمسرحية الشعرية والشعر المسرحى) إلى أن مرحلة الاستعداد مرحلة أساسية وضرورية فى مسار رحلة المبدع ، وهو بصدد إبداع أحد أعماله الفنية .

٢ - المرحلة الثانية : وهى مرحلة الاختمار INCUBATIVE PHASE

بعد أن يصل المبدع إلى حالة التشيع فإنه كما ذكرنا فيها سلف يبدأ فى التوقف ، وهذه المرحلة هى مرحلة اختمار أو حضارة ، تكون بمثابة الفرصة التى ينتهزها العقل لكى يحول الأفكار والرؤى إلى نظام متكامل بشكله ومضمونه ، وذلك بطريقة لا شعورية غير واعية ، ويبدأ من الإرادة ولكن هناك كثير من الباحثين يترددون فى قبول وجود مرحلة مستقلة تعرف باسم مرحلة الاختمار تتم بطريقة لا شعورية غير واعية ويدون إرادة ، لأننا لكى نقبل هذه المرحلة بهذا الشكل الغامض فنحن نحيل هجوتنا عن فهم تلك المرحلة إلى لغز نفسه جزءاً مهماً من سلوك المبدع خلال العملية الإبداعية .

ونحن وإن كنا نتفق مع الثقافتى رفضنا لاعتبار الاختمار لغز إلا أننا نقبله كوصف لحالة نفسية فى مسار العملية الإبداعية ، ولكن ليس كمرحلة مستقلة لها بداية ونهاية ، أن الاختمار هو مجرد حالة نفسية ولكن الذى يحدث خلالها هو حل خلافاً ويحدث ، ومن ههنا قد وجدنا أنه يحدث مرات متتالية للمبدع وهو بصدد إنجاز عمل من أعماله ، وقد يأتى الاختمار فى البداية أو فى الوسط أو فى النهاية وخلال حالة الاختمار هذه يمكن أن تتطور الأفكار أو الرؤى أو الأفكار إلى صور جديدة أو تشكيلات مبتكرة ليس ببلون دعى أو بدون إرادة المبدع إلا إذا حدث فُرع من النتائج والحلقة نتيجة إيهام بعض التفاصيل وسقوط بعض الجزئيات وتحول الكثرة بقل

محفوظ هو نجيب محفوظ وليس شخصاً آخر أو مبدعاً ثانياً .

مراحل العملية الإبداعية :

درج الباحثون على تقسيم مسار عملية الإبداع إلى أربع مراحل تسمى على النحو التالى .

١ - مرحلة الاستعداد PREPARATION PHASE

وفى تلك المرحلة يبدأ الكاتب فى الانطلاق إلى موضوع إبداعه والمشكلات المتعلقة به ، ويحاول أن يستجمع شتات جزئياته ، ويبحث عن إجابات للأسئلة المطروحة أو التى يمكن أن تطرح حول الموضوع ، سواء كان موضوعاً فنياً أو موضوعاً علمياً ، أنه يقرأ ويتأمل ويسأل ويتجول بالجدد والخيال فى يشات ومجتمعات وعصور وأفكار حتى يتحول بكل كيانه إلى حالة غريبة مشبعة بالموضوع الذى يحاول أن يتقدم بخطاه نحو إبداعه وإذا ما وصل صاحبنا إلى هذا المستوى من التشيع والاحتشاد فإن حالة من اللال تبدأ

نجيب محفوظ واحد من الكتاب الذين يتأخرون أنفسهم بالصراحة سواء حل مستوى حياته الشخصية أو على مستوى إخلاصه لفنه الروائى .

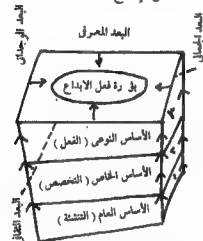
والمتابع لرحلة الكاتب منذ بداية انخراطه فى ممارسة النشاط الإبداعى يلاحظ أن خط نشاطه البيان مستمر وبشكل متسق الإيقاع على مدى فترات حياته ، فقلما يمر عام دون أن يصدر له عمل أو أكثر ومن النادر أن يمر عام على نجيب محفوظ دون أن يشغل نفسه بانجاز أحد أعماله الإبداعية .

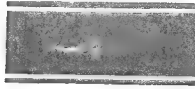
وليس هذا فى هذه الدراسة كتابة سيرة أو ترجمة حياة هذا الكاتب فى علاقتها بعملية الإبداع ولكن هدفنا الأساسى هو الوقوف على طبيعة الممارسة اليومية لعملية الإبداع عند نجيب محفوظ من خلال اقترابنا من تلك اللحظات النادرة فى حياة الكاتب ، لحظات الانغماس فى التجربة الإبداعية ، لنرى من كتب كيف أن كتابتها وهو يعمل ، يمارس أنماطاً معينة من الطقوس خاصة بتنجيب محفوظ ، ويسألنا ، فإنا العملية الإبداعية عند كاتبنا ليست كسبى عملية عند أى كاتب آخر ، على الأقل فى تفاصيلها الدقيقة ، والى لجعل نجيب

أشرفنا في عدد من دراساتنا إلى خصائص العملية الإبداعية عند نجيب محفوظ ، وفي

ولنا هنا وقفة ... فالكتاب ليس مجرد
صانع أفكار أو خالق معاني أنه بالبحر
سُجَّاح يرى ويوحّد ما بين الواقع والخيال
ويلمع ما بين الرمز والحقيقة، حتى يتحوّل
كل شيء إلى واقع فني جديد، وهذا هو كنه
معمّور وجوهر العملية الأدبية ... فقد
يبدأ البعد بخيال بسيط أو بمواقفة
متواضعة، فلماذا أفكر وأولر معانيه
بمنطق مواءم حول الأساس النفسي الذي

والآن وقد تبين الكاتب واحتشد وأصبح متوحداً بموضوعه معاشياً لأفكاره غالطاً لشخصياته ، فماذا هو فاعل بهم ومعهم ؟ .





وإذا كانت البيئة الريفية قد أثارت اهتمام هيكل ، والشرقاوى ، ويحيى حتى وغيرهم فإن بيئة المدينة كانت محدد اهتمام نجيب محفوظ ، إذ تنقل بسأعدهاته ، وشخصه بين بيئة القاهرة ، وبيئة الإسكندرية مصوراً حاراتها ، وأزقتها ، وحاناتها وشوارعها ، وقصورها ، ولباب مساجدها ، ومسارحها وكذلك فنادقها .. إلخ ، بل لقد انسحب المكان على الرواية بأكملها ، وصار عنواناً لها كالأقاصيص الجديلة ، وزقاق المدق وقصر الشوق ، والسكرية ، وبين القصرين ، وميرamar ، والكرك ، وحكايات حارتنا .

وهكذا تشكل البيئة المكانية أثراً فعالاً في حياة نجيب محفوظ الفنية بما أسبق عليها من التشخيص والدلالات ما يجعلها تسهم إسهامات بارزة في دفع عجلة الأحداث وفي التعبير عن الواقع الحقيقى .

وإذا كان نجيب محفوظ قد اتخذ من الحارة ، والزقاق خلفية مكانية ، شملت أرضية قصصية واسعة فإنه يتخذ من ميرamar وخلفية أخرى تجسد نمطاً شعبياً متواضعاً تجد فيه الطبقات حل اختلافاً ملائماً ، بعد أن كان مقصوراً على الماضى على الطبقة الأرستقراطية لحسب ، إذن فميرamar ، ونزلاؤه يمثلون لب القصيدة التى وقف أمامها المؤلف وقفة متأنية طويلة ، وأعطى قضية الضاوت الطبقي .

وقد جعل المؤلف البشريون بطلاً حقيقياً يلف حولهم مختلف الفئات الاجتماعية يتسارعون فيها بينهم لإقرار وجهات نظر

قوله السابق فإنه يشير تارة أخرى في بحث آخر بأن أفعال البشر تقع دائماً في مكان وزمان محددين وحتى يستطيع الروائى تجسيد هذا الفعل البشرى ، يصبح ضرورياً بالنسبة له أن يتصور صورة ما للعلاقة بين أفعال البشر ، وبين الزمان ، والمكان الذى تقع فيه أفعالهم ، وأقوالهم^(١) .

بيد أن الزمان ، والمكان قد يمتلآن أحياناً دوراً هامشياً كما يمتلآن في بعض الأحيان دوراً أساسياً في تمثيل البيئة النفسية لشخصيات الرواية ، وأبداً ما بل قد يمتلآن المكان أحياناً موضوع القصة ومضمونها إذ قد ينسحب على أحداث الرواية ، ويحمل مدلولاً رمزياً . وهذا ما حدا بأحد الباحثين إلى القول : «إن مكانة قصة زينب» لا ترجع إلى أنها أول القصص في أدبنا الحديث ، بل لأنها ما تزال إلى اليوم أفضل القصص في وصف الريف وصفاً مستوعباً شاملاً^(٢) .

يتم نجيب محفوظ تصوير المكان في كل عمل فنى له ، والتركيز عليه باعتباره خلفية أساسية من خلفيات العمل القصصى ، وذلك لإحسانه بأن ومشكلة الفرد ليست في جوهرها إلا إحدى مشاكل المجموع ، وأن الفرد ليس معزولاً عن زمانه ، ومكانه ، وأن الفرد في حركته يلتحم مع حركة مجتمعه ، ويتحرك به ، ومع ، وله في نفس الوقت . هذا الإدراك ساعد الروائى على الكشف عن واقعه بصورة أفضل ، وعلى الاهتمام بالمنطق البشرى ، والسببية ، والعلاقة بالزمان ، والمكان في عمله الروائى^(٣) .

وإذا كان د . عبد المحسن طه بدر قد نوه إلى العلاقة الوثيقة بين الإنسان والمكان في

خاصة بهم ، ولذا أصبح المكان له دوره الفنى فى رسم الظلال الخفية الغائبة فى ثنايا العمل الفنى فهو ليس مكاناً جامداً بل غدا شخصية من شخصيات العمل الأدبى لها دورها الوظيفى فى دفع عجلة الأحداث ، وتحريك مصائر الشخصيات الأخرى . ولذا أصبح لقاء الإنسان به ليس لقاء مع التراب بل لقاء مع إنسان فى جبهة صراع حثيف ، فالعمارة الضخمة الشامخة أصبحت كوبرى قديم يطارده عاصم وجدى ، ويحكى معه ذكرياته الطويلة ، التى أسهم فى خلقها وهو يستقر فى ذاكرته فأنثى تعرفه ولكنه ينظر إلى لا شيء فى لا مبالاة فلا يبركها^(١) . بل يؤكد تشخيصه فيتأذى عاصم وجدى هذا أنا أرجع إليك أخيراً يا إسكندرية ص ٨ ثم يفضى عليه المؤلف تقابلاً لمعكس نهض الزمن على جذرائه تنبض الزمان على جسد الإنسان .



ولما كان المكان شخصية روائية تتحرك داخل النسيج الروائى ، وتتأثر بالأحداث الدائمة التى يلغها جوماساوى وأصبح ، كان عليه أن يثور خلق ضائع ، أو لكسامة تمتهن ، أو لأتوتة تفتقد ، فجزيرة سرحان البحرى مع زهرة^(٢) وقد جعلت المكان يثور ثورته العارمة إذ أزلت الجدران بصواعق الرعد . ويومض البرق كالنمر ، وصرخت الرياح كمزيف الجبان وبذلك يسيطر الجو الأسطورى على هذه الصورة ، ويكشف عن نفعة تشاؤمية واضحة . فتصبح الرياح كمزيف الجبان والمالحة فدان على كف عفرته والذراع الجبرى يضرب فى الملاء كالقول .

لقد غدا المكان - أيضاً - فى مبرامار لوحة رسم ، أو نفثة موسيقار ، إذ قد يرى البعض طفل الحظيفة فى لوحته الفنية رمزاً للبراعة الغالية ، وقد يرونه رمزاً للماضى بذكرهاته الطفولية ، وقد يرونه رمزاً للنشأ ، والحزن . وهناك من يراه رمزاً للضباب الأخلاقي ألخ . فكل هذه نظرات متنوعة لشئ واحد ، ونفس الشئ يجلت للمكان فقد يرى عاصم وجدى البحر رمزاً للسلام ، والحب ، إذ يرى فيه «بحر الأنعام والطرب» ويراه حسنى علام أسود عتقن بزقه ، يتميز غيظاً ، يكظم غيظاً ، تلاطم أمواجه فى اختناق ، يغلى بغضب أبدي لا متنفس له ص ٨٧ أما «مصور باهى» فيراه منبسطة فى زرقة صافية بديعة .

إن حسنى علام لم يرق فى حجرته بالنسيون مرقا للراحة ، والأمن ، بل نخر إليها فى إطار الذكريات البالية ، فهو نذكره يسرى آل علام أى نذكره بالمضى الذى يتمنى أن ينساه ويتلاشى معاله بعد أن كشف الحاضر عن قيم جديدة ، ونظام طبى جديد لا يسود فيه الإنسان إلا بشهادته العلمية ، ولهذا غدت المحجرة عاصلاً من عوازل التداخل بين الوعى ، واللا وعى عند الشخصية القصصية .

وإذا كان فوكتر وقد جعلنا نميش عالم الجنوب ، ونشم رائحة كاسوى ، والأرض وزهرة الجلمسن ، وهورق الزنوج^(٣) فى روايته «قداس الرماية»^(٤) ، فإن نجيب محفوظ قد جعلنا نشم رائحة الهواء ، وننسم البحر ، وانفجارات الرعد ، ويومض السبرق ، وانفلاق السطر فى مسديسة الاسكندرية .

إن نظرة كافكا للحياة قد تتبلور فى كلمات حسنى علام «بأن الكون فى الحقيقة قد سات ، وسات هذه الحركات إلا الانفضاض الأخيرة التى تند عن الجثة قبل السكون الأبدى» ص ١٢٢ . هذا وإن كانت ظاهرة الاغتراب عند كافكا قد تختلف عن ظاهرة الاغتراب عند نجيب محفوظ فى تصويره لشخصية حسنى علام .

وحين يكتب نجيب محفوظ عن المكان قبلنا نحن من خلال وصف بالخصبور الذاتى . إنه ينقل لنا الحياة فى الحارة ، والزقاق بأسلوب من عايش المكان ، وقرص عليه . إنه لا يكتب عن حارة من الخارج بل كأن يقفها ، ويحيا تقاليدها ، وقبها ، وإذا كان «ديسى الطامره» ، ويحى حتى قد صورا بيئة الريف الصعيدى متمتدين على حاسة البصر فى رؤيتها فى «السلوك والأسورة» و«البوسطنجى» فإن نجيب محفوظ يعتمد أيضاً على حسه ، وعقله فى تصوير بيئة الحارة ، وقبها ، هذا على الرغم من اختلاف البيتين .

ولعل معتقدات الحارة عند نجيب محفوظ قد تشابه مع معتقدات الريف الصعيدى فكلامهما يعرف الأسطورة ، والخرافة ، كما أن كليهما يمتزج جنوباً واضحاً نحو البساطة والتعقيد ، فى آن واحد . وعمل تعظيم الأحداث ، والأمان .

ويسلم المكان دوره فى بلورة وهى الشخصية بذاتها ، إذ ينقل عاصم وجدى إلى الماضى ، أو إلى عوالم الذكريات الكائنة فى اللا وعى ، فالنسيون أصبح وكاليت الكثير الذى تحول مع الأيام إلى فنك فى يراه السائر فى خان جعفر قلعة صغيرة ، وحوشه القديم الذى شق فيه طريق إلى خان الخليل ، قد نقش فى قلبى هو وما يكتنه من يسيوت قديمة ، والكلوب العتيق ، صورة تذكارية لنفثة الحب المشرب المرتطم بغية الأساة^(٥) فهنا يستخدم المؤلف المكان استخدماً فنياً إذ ينتقل من الوعى إلى اللا وعى انتقالات لا يشى بغية صرفه .

لقد تحول المكان إلى نفثة حزن تطارده نتيجة غيبة الأمل التى صادفته وانطفاء نشوة الحب بلطفه ولألا من صاحب المصمعة واللمحة البيضاء ، وتنداد أصبح المكان رمزاً لنظام أبدي ، وموتاً لنفثة الحب التى «هبطت إلى الدنيا قبل الأديان بليون سنة ص ٢١ للمأساة إذن ليست مكاناً جامداً بل أصبح عجيبة نفثة تطالعنا فى صورة ذكريات قديمة ، إنها مسألة وعى ولا وعى .

والمكان قد يشى - أحياناً - عن ازواجية واضحة ، فقد يكون صورتين لشكل واحد ، فهو وقطر الندى ، ونفثة السحابة البيضاء ، ومهبط الشعاع المتصلو تجاه السماء كما هو وجهه وقد أفرخ غضبية وثاب إلى وداعته ص ٧٦ .

مجلة القاهرة المجلة الثقافية الأولى

أعدادها دائما متميزة
أدب . فكر . فن
تصدر منتصف كل شهر

إن عثمان بيومي حين يرى حجرة للمدير العلم فإنه يراها مترامية لا غاية تراعت دنيا من المصان ، والمثيرات لا مكانا محمدا متطوبا في شئ التفاصيل آمن بأنها تلتهم القادمين ، وتليهم ، لذلك اشتمل وجدانه وغرق في انبهار سمحري فقد أول ما فقد تركيزه ، نسي ما تألت النفس لرؤيته ص ٣ لقد تجسد المكان - نظره - اسطورة من الأساطير ، ثم انسحب المكان على من يقطعه فأصبح معبداً أو إكداً عند ذاك دعاه نداء القوة للسجود .

ولعل انسحاب المكان على نفس عثمان بيومي وهو ما أحاط الرواية كلها بشمولية وأغمصة ، فصار المكان حافراً ، وداعماً نحو التقدم ، بل وتسرب كيانه في كيان عثمان بيومي فصار حلماً من أحلام اليفظة Day Dreams تسمى الذات إلى تحقيقه . وعندئذ يتداخل الشعور ، والأشعور .

ولقد يكشف المؤلف أيضاً عن وضوح الصورة من خلال التقابل الذي أحدثه بين الحجرة المقدسة ، ويدوم الأرضية مؤكداً بذلك الفروق الطبقيّة التي يمسسها الاختلاف المكاني ويفسر للصراع النفسي الذي يدور داخل البطل .

إن البطل قد يلذب في المكان في حالة يستسلم فيها الإنسان لحيلاله فيصبح كالنائم ، وليس نائلاً ، وكالغافل وهو متبهِ ، ولذا فهو يستعين بالتداعي " Association " على إتمام خياله ، وتوجيهه ، كما أن للتربية دورها في توجيه هذا الحلم ، «فالطمح المشوف هو الالتقاء ، والصراع في نفس واحدة بين الصبوة إلى المثل الأعلى ، والأهداف الرفيعة التي تغلبها طاقة عاطفية دافقة وبين المعجز الذي تفرسه اللاصفالية عن تحقيق هذه الأهداف في ميدان الواقع» (١) .

والمكان قد يكون وسيلة لتضخم المسألة في نفس القائل والمتلقي . فالراوى حين يصف موقف الطلحيقول «ومقدسة عنده أيضاً ذكرى والشمه ، وكل موسم يزور قبرها وهو من قبور الصدقة الضائع بين الفيوري العراء ، وهو اليوم وحيد ومقطوع من شجرة» ص ١٣ فإنه يصور المسألة المتضخمة في نفس البطل ، وبالسؤال تنسحب على كل أفراد طبقة فيشعرون بالضياع في زمرة الحياة ، ويعد الموت .

ويأخذ المكان دلالة أخرى عند البطل وفيصبح رمزاً لحب قديم ولسمعة غالبة .

فالسبيل الأثرى عند مشارف الصحراء قد شهد لقائاته مع عبويته ، فأخذ عن طريق التداعي يتذكر أيام الطفولة البريئة التي لا يعلم فيها إلا بما يمد رقه ، وكان الصحراء الممتدة أمامها حتى سفح الجبل رمز للشوار النبوي المملوء بالعثرات الربلية ، وصعوبة السير ، وقد يكون المكان أيضاً رمزاً للخطية في تلك الحجرة العارية التي لا يشم فيها إلا البخور ، ولمسح الحشرات ، ويتخيل الجراثيم المستكنة ص ٣٩ تلك هي حجرة قدرته البهي التي يغشى إليها كلما انتهت شهوته وامتلك نصف القرش ، ثمن قدح النبيذ الذي يخفى لطمس عقله .

إن ازدواجية البطل تمنى ازدواجية المكان إذ يمثل البطل صوريين لشخص واحد فهو يعشق الرذيلة ، ولا يمارس الحب إلا من خطية ، وفي أوقات الصلاة يؤم المصلين بمصل الوزارة . ولذا فهو يتظاهر بالتدين في حين أن قلبه لا يعرف الحب الطاهر النقي وينسحب هذا حل المكان ليرمز مرة إلى الطهارة والقداسة وأخرى إلى الدناسة والقدارة .

وقد بنى المكان بانقطاع الأحلام في عالم الواقع إذ إن من «عاسن الصدف أن القبر الجديد قد حاز رضاه تحت ضوء الشمس» ص ١٨٨ . وهكذا تنتهي الرواية إذ يغيب الوحي غياباً أبدياً إلى عالم اللا وهي الأبدى ، وتطفئ الأحلام .

أما المكان في الكونك فقد يمثل بكل محتواه ليصبح قدراً يحرك الشخصيات فتمت يختون وإليه يرجعون ، كما يصبح صندوقاً محبواً يقد إليه الأحبة حل مختلف أمصارهم للمساورة ، والمناقشة ، ومن هنا يضفي على المؤلف مقومات إطار أوسع شمولاً ، أمد من التجسيد فهو أنيق رشيق «يتسم بسحر دافق ، وهدهو ثابت ، وجاذبية لا تقاوم» .

إن خوف حلمي حمادة ، واسماعيل الشيخ ، وزينب دياب لم يكن خوفاً من الجهول بل هو خوف من المكان ومن هنا تحول إلى شبح خفيف يتحسس الإنسان خطره كلما سررت ببرودة الأرض في قدميه وكلما أحس بالفراغ والحيرة ، والربح تمزق نفسه وإذا كان نبض الزمن قد يتجمد في هذا المكان ، فإن تجمده يصبح المكان بالمساوية .

فنجيب محفوظ لم يصور هذا المكان من الداخل بل يسمع ما يقال ثم يروى لنا مأساة تشكل عناصرها من الظلام ، والرب ، والخوف . فنظرة المؤلف إلى الظلام واحدة قد نجد لها في الكرنك ، كما نشعر فيها أيضاً في قصته القصيرة «الظلام» . إنه ظلام لا ينفى بعنايته النظر فيه كظلمة القبر ودلا فكرة في من متى تنتفض الظلمة أو متى تبت الحياة في تلك الجحفة الشلعة ص ٥٦ .



فقد أصبح المكان في نظر اسماعيل على الشيخ جثة هامدة لا حراك فيها ولا سبيل إلى حركة الحياة فيها . فالمكان صلت أغرس . ومن هنا يربط مأساة بالأسطورة وليأتى الشيطان إن كان مقدوراً له أن يأتي وليأتى وليأت الموت أيضاً . ولعل لجوء الشخصية إلى الأسطورة موروثها في الفرار والانسحاب إلى عالم اللا واقع أي عالم الأحلام ، وهذا ما دفع يونج Yung إلى شطر الأدب إلى نوعين أدب سيكولوجي ، وأدب الرؤيا (١) فاصداً من وراء ذلك المحقول ، واللا معقول .

وإذا كانت قدرة المكان هي التي تلف شخصيات الكرنك فإن العقل في قلب الليل هو الذي دفع جعفر الراوي إلى تداعي ذكريات عان الخليل ، إذ إن المكان في نظره هو الماضي الذي ذاب في الحاضر ، ولم يعد سوى الذكريات .

وتشكل مأساة جعفر في تقابلية المكان بين الماضي ، والحاضر ، ولذا سحننا الماضي ، والحاضر وجدنا أنسنا في حلبة صراع عنيف بين القصر ، والحاربة ، والمحلك بينهما هو الزمن العفص ، والساري في حركة عاصفة غير موقوفة .

إن ودان جعفر تمثل حياة الطفولة ، والذكريات ، إذ تمثل لحظة التداخل بين الوعي ، واللا وعي ، كما تمثل أيضاً صورة من صور العقوق ، والظلم فتتمتع الطفولة لم تعد تجدى في نظر البطل إذ أصبحت حلماً ، أو أسطورة . وعندئذ يتحول الواقع إلى اللا واقع .

لعل الظروف التي عاصرت البطل تشي بجو مأساوي . فالوقت قد خطف أباه ، ولم يكن قد بلغ الخامسة بعد ، ودون أن يترك ملامح ثابتة في ذاكرته ثم أعقب ذلك موت الأم ما جعله ينظر لنفسه ، ويرى فيها صورة التي محمد .

من خلال علاقتها بهذا المكان ، وتفاعلها مع المؤثرات الوافدة .

ويصمم المكان - أيضاً - في تكوين البناء العام للشخصية الروائية ، وفي تحديد أيديولوجيتها ، وطبعتها ، ونوازعها . فالنشأة الرضعية للبطل (جعفر الراوي) في قلب الحارة وفي المسكن الفقير هي التي غرست في نفسه حب للغامرة ، والتمرد ، والحنين إلى الماضي .

وقد يتضح من النظر إلى أحداث الرواية أن المكان هو الذي فرض المأساة على البطل ، وليس للعقد مجال فيها . فاطراف الدراسة كانت ملتقى ذات الجلباب الأسود ، وصاحبة الشال والبرقع الضفافي ، وهناك ذاب البطل في عبرته على الرغم من إدراكه بنشأتها الرضعية في عشش الترحمان . ووعندئذ كان الصراع ، وكان التقابل المكاني . ولعل السر في انجذابه لهذا المكان الفقير هو فحنين إلى الحياة الأولى ، وإلى حريته حيث الصحراء الترحمانية ، وحيث القيود المبارة .

ويقل اعتماد نجيب محفوظ بالمكان في روايته والحب تحت الظفر هذا على الرغم من كونه الدافع الأساسي في تحريك الأحداث بما أخفى عليه المؤلف من قدرة تتسبب على أبطال الرواية وفمرزوق أنور بعد أن استعد للفرار إلى بني سويف لاستلام

المرجع محمد رشوان فطلب منه تمثيل دور مرزوق أنور ، ويكون هذا قادراً مقدوراً تتزوى من خلاله الأحداث إلى طريق آخر إذ يرفض أنور الوفاء لعهات عبده ، ويتزوج من ممنة ، ويتقطع بالتساكن مع الحياة الأولى ، ويعيش حياة اللهو ، والعبث .

فالمكان هو الذي جر الأحداث إلى منزوى آخر وليس «مصد رشوان» ، أو مرزوق أنور . فممنوعة مصر تمثل القدر الذي شكل الحدث الروائي وأسهم في تركيب أيديولوجية الأفراد .

والمكان عند نجيب محفوظ هو رمز ولشيء آخر . وقد يتحدد الرمز بالمكان عن طريق السياق ، والمخيال العام ، إذ قد يحمل المكان الواحد رموزاً لأشياء متنوعة . والحرايش تمثل رحلة أخرى للمؤلف على طريق توظيف المكان ، وإصطلاحه دوراً

وقد تحولت الأسطورة إلى حقيقة مثل حقائق الطبيعة ، والرياضة ، والتاريخ كما أصبحت الحياة كابوساً يشر إذاها الإنسان بضياقة ، وامتهانه . فجعفر هو عثمان بيومي كلاهما سعي إلى المجد وإن سلك كل منهما طريقاً مختلفاً عن الآخر ، لقد فقد كل منهما أباه ، وأمه ، وكلاهما عاش حياة مشحونة بالتناوب والصحاب ، وكلاهما لم يجد أبوه مكاناً ليدفن فيه سوى قبور الصدقة إذ عاش كل منهما فقيراً ، ومات فقيراً .

وأسمت اللذة - أيضاً - في تشكيل الحلفية المكانيّة بما يشع فيها من عنصر أسطوري - فقد أصبح المكان هو مصدر الأسطورة ، ومبعتها . وفأما عشاريت بيتنا - وهم يتفحون في الكراور - فكانوا يملون بطيهم للدعابة ص ٢٧ .

والمكان - أيضاً - هو الذي يشكل الأحداث في ضوء العلاقة التي تنشأ بين وبين الشخصية الروائية . فجعفر الراوي يحن إلى القصر ما لا يجده في مسكنه القديم ، كما يحن إلى الحديقة ما لا يجده في الحارة ، وهنا تنبثق الحرية في نفسه ، أيرضى بمحنة القصر دون مبالاة بالقيود التي تسيطر عليه ، وفككمه ؟ أم أنه يرجع إلى الحارة حيث الحرية للنشوة ، والمغامرة العتقة ؟ ، ولهذا فالصراع بين القصر ، والحارة ليس صراعاً بين مكانين فحسب ، بل هو صراع بين نغمة الحرية ، ونغمة القيود ، والأخلاص .

وقد سيطر المكان على الرواية عملاً بلذلك - المتصر الأساسي فيها بكل ما فيه من قيم ذات طابع شمولي ، كما اندفع المؤلف إلى تحريك الأحداث والشخصيات

أساسياً في البناء الدوامي للصمد ذاته ، وفي الممر العابر بين الموت ، والحياة ، على مرأى من النجوم الساهرة ، على مسمع من الأناشيد البهيجة الغامضة ، طرحت مناجاة متجسدة للمعاة ، والمسرات . للوعودة لخارتنا^(١) وفهنا يتحول المكان إلى كائن حي يتناهى ويعلو ، ويمشى أفراحه وأحزانه ويعرف الحياة بخيرها ، وشرها .



فلما شوروا طفلاً الخليفة ينزل من بطن أمه
فلا يجد الصدر الذي يرمى فيه سوى الأرض
فهي والام ، والاب ابن لام ، ولا أب له ،
يلتقط الرزق حيثما اتفق ... في الليالي
الباردة ينام القبوع ص ٩٨ إذ قد فهي انتقالة
قوية من الام الى الامي الوصي ، ثمن التلا
قوية ، إلا اللاوعي إذا وضعتنا ان
الحياة حلياً ، أو كابوساً عظيمًا .

ويعتد الشيخ حفرة ، وزوجته ، وبغير
ترويض عاشورا بأصله ، وبحقيقة نفسه
فهو عاشور متخذاً من التكة ، والقبو
مكاتبين للراحة . إذ فيها رمزان للضياع
الاجتماعي إذ لا يتردد عليهما إلا من فقد
التواصل مع مجتمعه .

وتتكون الملحمة من عشر حكايات ،
تجمل كل واحدة مجموعة من القلقات
السبعة ما يجعلنا نتقل مع نقلها حول
يعود المكان ذاته ، وتعرف في كل مرة على
رمز جديد ، إذ نرى صورة القرفة ،
والخراصة ، والخصاصة ، والساحة ،
والخلا ، وفيها ينتقل الإنسان إلى عالم اللا
شعور ، إذن فهذه الأماكن لا تمثل الوصف في
ذاته بل تمثل حياً تزيه في الأبطال ذواتهم ،
وعصبيتهم .

وحين يرسم نجيب محفوظ مناجاة أبطاله فإنه يرسمها من خلال المكان ، فبالخبرة المتصلة بالثقافة ، وكأنه يقرب بذلك الحق بين الموت والحياة . فلماذا إذن مسألة وحى ولا وحى ، أموت ، وسحة ، وحين انتشر المرض بين أهل الحياة أصبحت الحياة ، والثقافة شيئا واحداً ، وكأن الموت حياة ، والحياة موت . وبذلك يجعل هذان المكانان حقيقة الوجود ، وفلسفة الحياة .

وقد انطلق عاشور، وأسرته حة الخلاء
مهرباً من الموت، وهنا يصبح الخلاء
رمزاً للحياة، أو الاستمرار فيها وإن حمل في
أصعبه القصيرة دلالة مناقضة إذ كان رمزاً
للعدم، والغناء، والتوهان في الحياة.

«والحمارة» في الملحمة لها دلالاتها التي تتصل برؤية المؤلف الجنيحية . إنها تمثل تدخل الشعور، واللا شعور، والابتداء به عن الإنسان إلى عالم الخيال، والابتداء به عن عالم الواقع، فهي تمثل نزعة التمرد إزاء مشكلات العامة في هذه الحياة، ولاسيما الموت، والضياع، وفقد الإنسان لذاته، والإنسانيته . إن شخصيات الملحمة تخرج منها ليتضح أن وجودها المقصود داخل الحمارة ، إنها عور أبعد وعطاء أقل تأخذ بوجود الإنسان ، وتعد نشوة الروح، وحقيقة الحياة .

وهكذا تتبدل وظائف المكان ، وتتغير في ضوء الفلسفة التي يسمي المؤلف إلى المكان من خلال البنية القصصية ، فقد يأتي المكان مصوراً ومفهوموا الروحية البطل انسجام الشخصية في تطورها ، وفروها من المجاهدات الروحية التي تكاديهن^(١) إذ كثيراً ما يقدم المكان بكشف ما يشعر به شخصيات القصة من فرح ، وحزن ، وأمن ، وخوف ، وقلق ، وفقر . إنه يحاول أن يعكس هذا الشعور للفتى ، ولذا لا تفلح أحيته من دور الشخصية القصصية .

وإذا كان المكان في ملحمة الخرافيش هو
المعبر الحقيقي عن حقيقة الوجود والا وجود
فإن هذا لا يعني خلو أعماله السابقة من
التصوير عن هذه الحقيقة ، بل هناك العديد
من الإشارات الواردة في أعماله الأخرى
سواء الروائية منها أو القصصية والتي أصبح
لكل واحد فيها إنساناً يمارس الموت من أجل
الحفاظ على غريزة البقاء ، وتحقيق الذات
الإنسانية بشق الوسائل .

فلذلك أن رواية الحب تحت المطر قد
تأخذ من الدلالات، والرموز ما يعبر عن
حالاته من رؤية وجودية للمؤلف. فهناك
سحابة دائمة من الرعد، والعلم، والحق
والصحة، والموت في ظل حياة كابوسية ترعى
سروح المأساة. ومن هنا كانت مقهى
للتأشراح وناصية الأمريكيين معنا
لحديثين عن وجود الإنسان ولا وجوده.
وعن تعبيرة عن عيشة الإنسان، وغباش
ومن هنا وقلاص الشبان تحت
الأضواء وانحصر المسارة بين الأجسام
ولفتني، وقل الكلام، أو انعم، وحلقت
والأعين، وبعض عيشة السيقان بالرقص
الغفيف» ص ٣٧. «عن تصوير لروح التمدد
تغلغل في أعماق النفس البشرية.



ويتحول انطباع المكان ليوحى بالعمق ، والخراب ، والشتت وهذا ما يضيء بأثره على نفسية الشخصية فيصيرها بالانفصال ، والصمت أمام هيبة الحياة وسائر - أي سرزوق أنور ، وفنته ناصر - في شارع طويل صريخ يبدأ من الميدان أمام مبنى المحافظة وعقب دقائق معدودات انفصلا تملأ من الحياة التي يخرج بها الميدان بأفوق سطحه من سيارات ، وجنود وموظفين ، فاصفاً في غلاء فاضل ، وفرقا في صمت مروع ص ١٠٤ .

إن دور سعيدة تمثل المكان المخصوص الذي تعرف من خلاله المؤلف على نفمة الفصاح ، وأثار الحرب المدمرة وصراع الإنسان مع الموت ، ومن هنا ترمز هذه المشهدة إلى المكان بتميزه ، وتفرده ، وقد يضيء المكان ومع ذلك فقد يعبر عن الصراع الوجودي فشفة (حسني حجازي) ، وشفة وسراء وجدي كلاهما يرمز إلى الخطيئة ، والجبن ومع ذلك فقد يمتلآن حقيقة الصراع بين الوجود ، والعدم .

ويستخدم نجيب محفوظ التصاقيل الدلعية معتمداً على الحواس وعنصر الحركة واللون للتعبير عن درامية الحدث ، والكشف عن باطن الشخصية القصصية ، وظاهرها ، فقد وظفها حسني حجازي بين ذراعيه ألتأت رأسها فوق صدره في استسلام فشمير يشلة توقها إلى الحانة ص ١٥٠ فهنا يستخدم المؤلف عنصر الحركة ليعصور طبيعة الشخصية وحين يقول ، «وعيناهما السوداوان شبة مغضمطين مستسلمة إلى مسند القنبريل الكبير كالتائهة تملوها الكابة وقال لنفسه إنها الصديقة الوحيدة ص ٨٨ فهنا يضيء على المكان إعطاء الباربعة في الدفة ، وسرارة الجنبس ، مستخدما عنصر اللون في محاولة لرسم صورة للشبح الجنبس الذي يسيطر على كيان حسني حجازي ، والذي يدهم معناه عن طريق الأفلام الجنبسية . ومن هنا يسفر نجيب محفوظ الحواس لخدمة الفن وصياغته صياغة دقيقة .

ويقوم بالمكان بدور شامد العيان على جريمة وجهه بدران إذ دخلت فراه فاحتراه المعز ... نذت عنه أمة نحيحة عشره ، ترنح كالتمل ، وفجأة انقض على المرأة فقبض على عنقه ص ١٩٠ ، وهنا يتحول

المكان الذي شهد نزعة الانتباه ، واللا انتباه كما شهد أحداث الحرب والسلام إلى مكان يفوح بالجرعة .

وقد يمثل المكان البطل الرئيسي في بعض أعمال نجيب محفوظ - من ذلك مثلاً - وحكايات حاراته ، حيث تشغل الحارة حيزاً كبيراً ، وتقوم بدور الكائن الحي الذي يعكس مشاعر الناس من خوف ، وسعادة .

إن حارة النصف الأول من القرن العشرين مثلت «المكان» الذي يضيء بصراخ شقي ، فهي تجسيد للحسام الطفولي ، كما هي تجسيد للأسطورة ، ومحرور من محاور الكفاح الوطني ، ونفطة انطلاق وراء النزعات الوجودية ، وصراع الإنسان مع الموت ، والجبل ، والخرافة .

ويستخدم المؤلف تكنيك «المنتزاع الكائي» حيث تعدد المناظر ، وكثرة المشاهد فحين يتحمل عن شخوص الرايا فإنه يتقل بهم إلى المكان ، وذلك لأن عنصر المكان لا يكتب أهمية في الفن القصصي ، بتوظيفه كخلفية للحدث فحسب ، بل بوصفه وهاء للزمن وفي أطوار بعدي المكان ، والزمان تسمى الشخصية القصصية ، وتلب فيها الحياة وإحساس الشخصية الإنسانية بلكان ، والزمان هما أساس الشعور بالتواجد والكيان الفردي والاجتماعي ، كما أنها يرحيان مبدى سعادة الفرد أو تعاسته ويكشفان عن قدرته على الاستجابة للعوامل المحيطة به نفسية أو اجتماعية»^(١) .

إن المؤلف حين يعرض الشخصية في الرايا فإنه يعرض معها المكان ، فسيد شعير ، ورضا حادة ، وعليل زكي يذكر أنه يحيى العباسية بما يجعل هذا المكان من تأثير باقع على حياة نجيب محفوظ ، وهو حين يتحدث عن «أنور الحلواني» فإنه يقول ، اسمه قادر على استلهاء عالم متكامل بأسره ، ميدان بيت القاضي المتربع بين الجمالية ، وخان جعفر ، والنصارين ص ٤٤ وهنا تقوده هذه الشخصية إلى العالم الطفولي حيث حي الجمالية الذي يرمز إلى الحياة على أرض مصر .

ونجيب محفوظ لم يكتف بحسين المكائين ، بل طاف بعلمته في كل أرجاء القاهرة مصوراً الحارات ، والشقق ، والبيوت ، والأشجار والأزقة ، والشوارع

الكبيرة ، والحانات ومجالس العلم في المدارس ، والجامعة ومكاتب العمل وصلوات الأمل ... إلخ وكأننا إزاء «دكتوراه شاذلة تعتمد على الحركة والظلال والألوان .

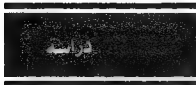
إن الحواس الخمس قد تجتمع لتشكل الصورة المكائنية العامة ، فالعين تقوم بوظيفتها الفنية ، والأف قد يقوم أيضاً بوظيفة فنية ، وكذلك اليد ، والشم ، والأذ ، وهي صور ملموسة تعتمد على الحركة ، واللون ، والرؤية ، فلاراي بعين المتكلم حين يصف منزل هشماوى جلال ص ٣٠٠ يقول : «يقع بيتي في شارعنا عند طرفه الشرقي المتصل بشارع العباسية ، وهو بيت رماي اللون مكون من طابقين ، وحديقة شبه مهمله ، لم يبق من زرعها إلا باسيسة ونخلتان وشجرة مانجو ...» ص ١٠٠ فهنا تعتمد الصورة على مكونات العناصر السابقة كما تستخدم الحواس استخدماً ميكائيكياً .

والمكان هنا لا يدل على التضاؤل ، والسعادة للنظر إليه ، بل تحول المكان إلى وحش مفترس ، ومصدر شوم ، وخوف ، نتيجة لارتباطه بالإنسان الذي يعيش فيه وذكراته الأدمية مع الموت .

لقد يجر المكان - أيضاً - الطاقات الكمامة ، والذكرات الفاعلة في عالم اللا شعور خلفاً وراءه فضاء فسيحاً ، فهناك يغمز إحساس بالأس ، فيتذكر صفاءه والذكرات الماضية التي تسجتها عينها ذات يوم حين وقعت أنظاره على وجه الفتاة فعاقت سراً من أسرار الحياة المتفجرة ، وشعور بالحب يغمز قلبه وجسده .

نخلص من ذلك إلى أن نجيب محفوظ يحاول دواءً أن يربطه ، على فقهو بالإنسان ومهمه الحضارية والتأثيرية ، ومشكلاته الإنسانية المحددة بلكان والزمان ، فلا وجود للإنسان عنده بعير المكان ، فهنا مرتبطان ارتباطاً العلة بالملول ، أو ارتباط الروح بارتباط .

والمكان عند نجيب محفوظ أداة فنية تسهم في تطوير الأحداث وفي بحث الحركة الدرامية بما يكفه من صراعات نفسية ومادية ، وهو في الوقت نفسه لالة يرمز به المؤلف إلى معان خفية تتصل بواقع الحدث وواقع الشخصية ♦



عالم نجيب محفوظ الروائي

بين السياسة والتاريخ

أحمد محمد عطية

نجيب محفوظ هو النموذج القذ الحسد
للأدب المبدع والكاتب والمفكر العربي
الشامل . الذي تتمثل في كتاباته . وفي
ثقافته . وفي سلوكه . وحدة المعارف
والحضارات والثقافات . وحر صير التعامه
يوجدان شعبه لتعطر في فن أدب بالغ الحكمة
والعذوبة والحدادة والأصالة والمعاصرة



١٨ • الثامنة • العدد ٩٢ • ٩ رجب ١٤٠٩ هـ • ١٥ فبراير ١٩٨٩ م

وها هو الضمير الأدبي العالمي يكرس
هذه الحقيقة الناصعة بتأكيد لجنة الأكاديمية
السويدية . في حيثيات قرارها باستحقاقه
جائزة نوبل . أن الإنجاز الحاسم والعظيم
لنجيب محفوظ يتمثل في الرواية ، وأن
إنتاجه يعنى نقطة انطلاق عملاقة للرواية
كفن أدبي . وأنه ارتقى بالفن الروائي
العربي إلى المستوى العالمي وأسهم في تطوير
الرواية العالمية .

وتشكل أعمال نجيب محفوظ الروائية
عالمًا كاملاً شاملاً بالغ الشراء . متنوع
الأشكال والمذاهب والمضامين والرؤى .
مثل شخصية مبدعه الفكرية والثقافية
والفنية والشعبية الشاملة . غير أن أبرز هذه
الأشكال والأنواع هي : الرواية السياسية .
والرواية التاريخية . والرواية التراثية .
والرواية الفلسفية . وأذكر هذا التصنيف
على سبيل توضيح السمات المميزة لكل
نوع . فلا توجد فواصل محددة بين كل
نوع . تسرى الرواية السياسية في معظم
أعمال نجيب محفوظ الروائية . كما يبرز
الحس التاريخي مع الوقائع التاريخية في
رواياته الأخرى . وتتداخل كل هذه الأنواع
وتتكشف في أعماله الروائية الحديثة
والأخيرة .

ويجمع الشكل الروائي الذي يبدهه
نجيب محفوظ بين الواقعية الكلاسيكية
الأقرب إلى التجسيلية . التي ترصد الواقع
وتسرد على لسان الراوي التقليدي . وبين
الواقعية الحديثة التي تنهض على تنامي الصور
وتداخل الأزمنة والأمكنة وتعيد خلق الواقع
مزاوجة إياه بالخيال الموحى . والرمزية
والشفافة التي تكشف ولا تخفي . وتستمد
رموزها الفكرية والروحية والكونية من إعادة
خلق الواقع واستلهامه والإيحاء إليه . في
أعمال روائية بالغة الدلالة والإيجاء
والشعرية .

ونجيب محفوظ بنشأ عظيم
للشخصيات . وهو يجسد فكره عبر
شخصياته الروائية المتنوعة والحية . فهي
شخصيات شعبية منتقاة بمهارة ووعي من
الحارة المصرية ومن المقاهي الشعبية .

معا ، هو الفن الروائي . الذي يصد أهم
إنجازاته وأعظم إضافاته للرواية العربية
والرواية العالمية . عجزه بين حدادة الشكل
الروائي الغربي وأصالة الفن القصصي
العربي . وبين التراث الفروني والشعبي .
ويجمعه بين التعبير الصادق والعميق عن
مشكلات الإنسان العربي في مصر والصعود
منها إلى المسائل الإنسانية والكونية التي تمس
الإنسان في كل مكان وزمان ، وبين القضايا
السياسية والاجتماعية النابعة من صلبه
اليومية الحامية بالشارع المصري التي مكنته
من التقاط نبض الشعب المصري وهوميه
وتطلعاته . وصيها في رواياته السياسية
 والاجتماعية والفلسفية والتراثية . . .

طرق نجيب محفوظ كل أنواع الكتابة .
بدها من المقالة الفلسفية والترجمة . ومرورا
بالقصة القصيرة والقصة الطويلة والرواية
والمسرحية والسيناريو . وإنهاء بالمقال
السياسي . غير أن فن الروائي هو الأعظم
وهو الأبقى . وكم تمنيت أن يكتب به .
وأن يكف عن كتابة أي عمل سواه .
وعصاة مقالاته وأحاديثه السياسية التي
دارت حول الصراع العربي الإسرائيلي ،
وآثارت الكثير من الجدل والخلاف (١) لأن
الروائي هو مجاله الأصل والأثير والرائع
والبديع . أما ما عدا هذا فهو زيد سرعان
ما يتبدل . ولعله هو نفسه شعر بهذا ، إذ
لم يجمع مقالاته على كثرها في كتب . مع أن
نشرها كثيرا ذكر في أنه ألح عليه كثيرا
لنشرها . ولكنه أصر على الرفض .



إلى مرحلة البقعة عند جورجي زيدان والمفلوطي والحكيم وتمهيداً له حسين وإبراهيم حديد والملازم والسحر وغيرهم إلى أشكال التحديث في الرواية على يد المبدعين لفن الرواية من جبل الوسط والشباب .

وتعتبر الطفرة الكبيرة التي حققتها الرواية على يد نجيب محفوظ هي القفزة التي نصبت فيها الرواية وتطورت نتيجة انفتاح نجيب على الأشكال الروائية الأوروبية ونتيجة لنظرة الشمولية الرحبة في عالم الفن والأدب والفلسفة والتاريخ .

وإذا نحينا جانباً الأبعاد الرئيسية للفن الروائي عند نجيب محفوظ وهي الشكل الفني والمضمون واللغة ، ونظرنا بمطاربورة الضوء من خلال زاوية البطولة التي تضمنتها أعمال نجيب محفوظ الروائية خاصة تطورات تلك الشخصية وملاحمها الضاربة بجلودها في هذه الأعمال ، فإتينا سنجد أنفسنا أمام علامة بارزة وسؤال ضخم يتخلل تلك الأعمال المضيئة للفن الروائي

عند هذا الكاتب المصطفى وهو : ما هو دور البطل الشعبي في أعمال نجيب محفوظ الروائية ؟ ما هي تلك الإيمادات التي كان يخرج عليها نجيب محفوظ ليصور لنا أحداث كفاح الشعب المصري في سبيل الحرية الفردية والجماعية على السواء ؟ . وهو هذا الطريق الطويل الذي سار فيه نجيب محفوظ كرائد من رواد الإبداع الروائي الحديث - سجد الأجابة على سؤالنا أننا سنجد إجابات أخرى لأسئلة سوف نتشعب من خلال هذا التسؤل وتنسحب على دلالات وروى مضمون هذه الأعمال . ولعل ليس من قبيل المصادفة أن يكون أول كتاب ينشر لنجيب محفوظ هو ترجمته مؤلف إنجليزية عن تاريخ مصر القديم وهو مؤلف تظهر من مضمونه لأول وهلة الاهتمام بإبراز جوانب الكفاح لعناصر الشعب المصري القديم وجوانب إشرافاته وآثاره الخالدة . كما وإن أول عمل روايتي لنجيب محفوظ وهو عمل لم يعرفه القراء لأنه لم ينشر ، ولكن يتخفى في عنوانه « أحلام القرية » وهو عنوان يحمل

البطل الشعبي وملاحم في روايت نجيب محفوظ

شوقي بدر يوسف

في أوروبا . وتشهد مرحلة النضج القوي في مصر ظهور أول رواية مصرية وهي رواية « زينب » على يد الدكتور محمد حسين هيكل الذي يقول : « لعل الحنين وحده هو الذي دفع بي لكتابة هذه القصة ، ولولا هذا الحنين ما خط قلمي فيها حرفاً ولا زلت هي الوجود » . كذلك يحدثننا يحيى حقي في فيلر القصة المصرية بقوله : « إن مولد القصة المصرية اقرن بمواليد جديدة أخرى شملت مرافق حياتنا الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والعقلية والأدبية على السواء .

هذه المواليد الجديدة المتشابهة في أهدافها الكبرى صدرت كلها من منبع واحد هو يفظل الوعي في الرأي العام بكلمة « مصر » وانتقلت الرواية عبر مراحلها المختلفة من مرحلة الرومانسية إلى الواقعية إلى التشكيكية إلى العيشية وغير الروافد المختلفة لمبدعها منذ حدثنا نشأتها من المقاصة إلى مرحلة الانتقال على يد المولى « عيسى » هشام ، حافظ إبراهيم « ليلى سطح »

تعد الرواية من أبرز التعبيرات الفنية التي تمهر عن نفع احساس بالشخصية القومية وكذا إحدى الأشكال الأدبية التي تصور انطباعات الكفاح والمعاناة بشكل يسجل هذه الشخصية ويصورها ويحدد ملاحمها ، ويبين سماتها ويخرجها إلى بؤرة الضوء حيث تثرى الحياة وتدعمها ، وتؤكد قيمتها وتبين فيها لبنات الأمل ونخطوات المستقبل .

وهو الضمير الأدبي الطويل الذي حل أماته الشعب المصري بصفة خاصة والشعب العربي بصفة عامة حملت إلينا رسالة الأدب أعمالاً متكاملة وذخيرة ضخمة من أشكال التعبير عن روح الإنسان في صراعه من أجل تجسيد وتكثيف ذاته . كان أعزها فن الرواية الذي ظهر بصورته الفنية المكتملة لأول مرة في مصر عن طريق الترجمة في بدايات القرن التاسع عشر عن طريق الفنون السافلة البناء عبر القنولات الإبداعية للشباب الذي كان موقفاً للدرس

إلينا مضمون ما يعتمل في قلوب ونفوس الشعب من رؤى وأحلام نحو اليونوبيا المأملية والتي ما كانت تقوم إلا على اكتاف الأبطال الشجعان الذين كانوا يكافحون من أجل الوصول إلى هذا المبتغى عن طريق العرق والدم والجهد والكفاح . وهو ما أبداه قلمه نجيب محفوظ في بواكير أعماله الأدبية في بداية الثلاثينيات . والمنتج أيضاً للمرحلة الروائية الأولى في أدب نجيب محفوظ وهي مرحلة تناول الموضوعات التاريخية كنسج أدبه الروائي يجد أن البطال الشعبي في هذه الروايات التي اتسمت بظلال من الرومانسية يظل برأسه من خلال نوافذ الأساطير وصور الكفاح والمقاومة ضد نزعات الظلم والظفر في مجتمعات مصر القديمة . فسالبطال الشعبي في « عبث الأقدار » هو ذلك الطفل الوليد الذي يجرد له الملك « خولنو » حلة ضخمة من جيشه ليقهره وهو لا يزال في مهده ، بينما هو في الحقيقة إنما يجرد هذه الحملة ليقهر بها هذه الأصوات التي تنادى بنقل السلطة إلى ابنائه الشعب حتى تتحول مصر من سلطان القصر بعته وصفه وظلمه وكبريائه إلى سلطان الشعب بعفويته وتلقائته وبساطته . والبطال الشعبي في « رادويس » هي تلك الأصوات التي تخرج من المعبد متمثلة في أصوات الكهنة التي تطالب الملك المنحصر في ملذاته وشهوته مع الفانية « رادويس » بتولية بإعادة أمضى المعبد مرة أخرى بعد أن استولى عليها الملك كرمز لإعادة الأرض إلى أصحابها الحقيقيين وإعادة وجه مصر المشرق وحجب وجه العهر والظفر التمثيل في الملك وغاياته رادويس .

كذلك فإن البطال الشعبي في « كفاح طيبة » وهي الرواية التاريخية الثالثة لنجيب محفوظ إنما هو مثل في ملامح كثيرة وجدت نفسها تظهر على سطح مضمون الرواية ، فهو الملك « سيكنز » الذي كان يقف على رأس جيوشه المصرية ضد « أبوبيس » ملك المكسوس ، وهو حليفه الأمير « أحس » البطال الذي قدر له أن يخوض المعارك ويركب موجات الصعب ليقهر في النهاية جحافل المكسوس ويظهر مصر من شرورها وبشيمه ويعزونها . كذلك في قرواه وظل رأسهم القائد « بيبى » الذي وقف بصوته الجهوري يرد على مطالب ملك المكسوس أبوبيس الذي كان يتناطح الملك المصري « سيكنز » مع مبعوثي

المكسوس ، ويكفينا هذه المقولة أنها تبين ملامح البطال الشعبي في رواية « كفاح طيبة » : - مولاي . صدق رجالنا الظلم فيما قالوا .

وإن لكل يقين من أنه لا يرد هذه المطالب سوى عجم عودنا ، ولا يروشنا على الدل والحضوع ، وهي من دليل وراه أن يطالب ذلك الحمقى المهابط وادنيا من أقاصي الصحراء الفاحشة إلى مليكان أن يخلع تاجه ويعبد رب الشر ويذبح أفراس النهر المقدسة ؟ لقد كان الرعاية فيأضى يطلبون اموالأفلم نبخل عليهم بأموالنا . أما الآن فانهم يقطعون في حريتنا وشرنا ، ودون ذلك يئون علينا الموت وطيب . ان قوما في الشمال عبيد يحرثون الأرض ويحترقون بالنسبة البساط ، ونحن نرجو ان نخلصهم يوماً مما يعانون من عذاب لان غشى بارادتنا إلى مثل مصيرهم التنص . لقد وفق نجيب محفوظ في رسم البطال الشعبي في رواياته الأولى توفيقاً كبيراً يظهر ذلك من اقتراب شكل رواياته الأولى من الشكل الملحمي . وقد تكون دلائل هذا النجاش أشبه ب تلك التهويمات البطولية للنبشة في تحاليف تلك الروايات إذ أن البطال الشعبي في رواياته التاريخية الثلاث الأولى التي كتبت فيما بين عامي ١٩٣٩ ، ١٩٤٤ إنما هو رمز لما كان يحدث على أرض مصر في هذه الفترة العصيبة من مظاهر الفساد والظفر والاستعمار . وقد اراد نجيب محفوظ من خلال هذه الأعمال تبصرة الشعب بما يدور حوله إذ يقول « هيات نفسي لكتابة تاريخ مصر القديم كله في شكل روايى على نحو ما صنع « ولترسكوت » في تاريخ بلاده واعدت اربعين موضوعاً لروايات تاريخية رجوت ان يتبدى العمر حقها ، وكتبت ثلاثاً بالفعل وهي « عبث الأقدار » « رادويس » « كفاح طيبة » وفضلاً إذا بالرغبة في الكتابة الرومانسية التاريخية تتلاشى واجدى التحول إلى الواقعية في « القاهرة الجديدة » بلامقدمات . « حل هذا النحو نجد أن التطور الروائي عند نجيب محفوظ ، وتطور عنصر البطولة في معظم رواياته إنما هو تطور حتى حتمته صنع الوطن والإنسان على مائدة الحياة في مصر خلال تلك الفترة التي واكبت تناول نجيب محفوظ لأعماله جميعها . إذ ان نجيب محفوظ كان يصنع من الحياة الوطنية العامة والحياة اليومية الخاصة نتيجاً يظهر به ومن

خلاله معنى أساسياً هو ارتباط حياة الأفراد بحياة الوطن ، أو كما يعبر عن ذلك في لقطات كثيرة في معظم رواياته . ونسوق هنا أحد الملاحظات الروائية في « بين القصرين »

في نفس الوقت الذي شغل فيه الوطن بالخطابة بحريته ، كان « ياهى » واثماً بحزم وعزم على الاستئثار بحريته هو كذلك . وكما يصور نجيب محفوظ المواطنين وهم يناضلون في الشوارع والمدارس والمكاتب والمقاهي في سبيل الحرية الوطنية ضد الحماية الانجليزية . يصورهم جنباً إلى جنب وهم يناضلون داخل البيوت والبارات في منازل اللهو والدعارة في سبيل الحرية الفردية من وجهة نظرهم ، وهو عامل من عوامل انهيار الفساد في المجتمع بل أنه يصورهم أيضاً داخل ذراتهم وأنفسهم وهم يناضلون هذا النضال الكبير وهو نضال النفس في سبيل الحرية النفسية والتغلب على الشهوات كذلك فإن بعض روايات نجيب محفوظ تناولت بعض اراءصات البطولة من جانب سلبى عصر وقت فيها هذه البطولة في شياكة عنكبوتية المجتمع ، فتضاد حجمها وذهب برقيها ووقفت تشاهد جلادها وهو يسحقها دون أن تقوم بأى محاولة للمقاومة أول للنضال يتبين ذلك من شخصية « محبوب عبد الداهم » في القاهرة الجديدة الذي سقط مع « احسان شحاته » وكلمة فقد ظهرت أيضاً عوامل التسفح والانحلال التي ظهرت على سطح الحياة الاجتماعية في مصر في فترة الاحتلال البريطاني . وقد ابرزها نجيب محفوظ واضحة جلية في شخصيات رمزية لمصر . وقد كتب معها عنصر البطولة النسبية التي أخذت في النضال تارة وفي الاستسلام تارة أخرى وفي التصدى لعوامل الفساد تارة ثالثة ، وما كانت شخصية « احسان شحاته » في القاهرة الجديدة « بفقرها وبهجتها وتطلعاتها ثم سقوطها بعد ذلك هي المسودة الأولى التي سيجدل فيها المؤلف وينسج شخصيات عديدة غامضة ليقدها بعد ذلك باسم « حيدة » في زقاق الدق و « روى » في « السمان والخريف » و « زهرة » في « ميرامار » . كذلك فإن بعض الشخصيات التي ضحت بحياتها في سبيل حفظ ماء الوجه للشخصية المصرية كانت هي الأخرى تتأرجح بين التصدى لاخطوط الاستعمار وبين النكوص مثل شخصية « عباس

الحلو، الذي ذهب «لأورنس» ليعمل لدى الانجليز ليمود بهمج «حميدة» وحين عاد وعرف ما آلت إليه حالتها من التردى . حاول الاعتداء عليها ليأثر لشرفه ، بينما ترك الوحش الذي اعتدى على شرفه يصرح ويظهر ، فما كان من هذا الوحش إلا أن قتله .

كللك فانتا نجد بجانب الشخصيات التي تطرح أفكار تتغير بتغير مناخ المرحلة التي يعيشونها ويعاشرونها وهم على سبيل المثال «عل طه» في «القاهرة الجديدة» و«أحمد راشد» في «بداية ونهاية» و«أحمد شوكت» في «الثلاثية» وصاحب «الزرق» الحمراء في «السمان والحريف» و«الهلم وعثمان خليل» في «الطريق» و«مسارة بيجت» في «ثائرة فوق النيل» و«منصور بهاسي» في «ميرامار» . نجد أيضاً شخصيات تعبر عن الحيرة والتعرق حتى وإن لبست ملابس الأبطال ، وهم على سبيل المثال أيضاً «عيسى الدباج» في «السمان والحريف» و«صابر الرحيمي» في «الطريق» ، و«عمر الحمزواي» في «الشحاذ» و«أنيس» في «ثائرة فوق النيل» . ويحاول البطل الشعبي في بعض روايات نجيب محفوظ أن يعطي على السطح وإن تبرز سماته وملاحظه كثير من الواقع الاجتماعي ، ويبني بنفسه ما يستلزمه يد المجتمع ويد المستعمر . فنجد أن ظاهرة الانتباه والانتباه تتصارعان في بؤرة حدث بعض الروايات خاصة في الثلاثية إذ نجد أن الأجيال الثلاثة التي بنى عليها نجيب محفوظ أحداث الثلاثية ابتداء من السيد أحمد عبد الجواد الذي يمثل جيل ثورة ١٩١٩ الذي آمن بها وبثقله سعد زغلول ، مرورا بجيل الوسط في الثلاثية جيل الأبناء ياسين وفهمي وكمال الجيل الذي يمثل الحيرة والتمرق ، فياسين وورث المكن من أبيه ، وفهمي وورث الوطنية التي كانت متصلة في جانبين سلبين من أبيه فطورها وذهب بها إلى حد الاستشهاد ، أما كمال فشغل نفسه بالدين ، يتأمل فيه ويحميه حتى انتهى منه إلى العلم بأفاته العريضة ، أما الجيل الأخير في الثلاثية وهو الجيل الذي ورث عن الجيلين السابقين أبعاد الصراع فقد انتهى إلى أن يضم أحد شوكت الشيوعي ، ورفيقة عبد الملم الأخوان وابن خالة رضوان الانتهازي . إن تلك الأجيال الثلاثة وإن لم يظهر فيها البطل الشعبي بمعناه

المعروف ، إلا أن ملامح خفية تمثل هذا الانتباه الذي كان يمثل في شخصية السيد أحمد عبد الجواد وإن كان انتهاء الكلام دون الفعل والذي انتقل إلى الجيل الثاني في صورة مختلفة من ابنائه الثلاثة ، فظهر من خلال انتهاء كمال وفهمي بعض الملامح الواهنة للبطل المتني وإن مرت بسرعة متلاحقة وانتهت كومضة ، ثم انتقل إلى الجيل الثالث باعتصاف مما جعل الصورة تتغير تماماً . ويظهر البطل الشعبي في الثلاثية مباشرة في صورة سعد زغلول الذي ينادي بالحرية ويقول فهمي : « لو لم يسلم الانجليز بمطالبنا لما أخرجوا من سعد ، سوف يسافر إلى أوروبا ثم يعود بالاستقلال ، هذا ما يؤكده الجميع ، ومهما يكن من أمر سيأتي يوم ٧ أبريل ١٩١٩ رمزاً لانتصار الثورة » . إن هذا الملصق المباشرة لصورة البطل الشعبي في الثلاثية إنما هو تعبير عما فقدته بعض روايات نجيب محفوظ من جوانب البطولة انطلاقاً من تصويره للتواءم التي تحتاج تضاريس حياة الشعب المصري المقهور المزول عن أميته في وسط وفقدته المحورية والانتهازية والرشوة والفساد والمحورية .

رواية أخرى لنجيب محفوظ استطاع من خلالها شخصيتها المحورية «زهرة» أن يكشف عن زيف المجتمع المصري بشق طبقاته المنسحق فيها والذي في طريقه إلى الانسحاق وهي «رباعية» ميرامار ، التي نسج خيوطها بالأسكندرية متأسياً بذلك «رباعية» الأسكندرية» للكاتب الانجليزي «لورانس داريل» . ولوان البطل الشعبي في هذه الرواية غير واضح الملامح إلا أن شخصية «زهرة» التي هي تمثيل لبطلة جديدة عند نجيب محفوظ والتي تلفت حولها شخصيات الرواية سواء داخل بنسبون ميرامار أو خارجه . وزهرة فلاحه شابة تمثل المستقبل بإبعاده النقية القومية كما وإن لزهرة وجهان ، فهي فلاحه معلمة تماماً ، وهي امرأة تجمع شخصها ضحية مزدوجة للماضي الظلم ، وقد هربت من قربتها في الحيرة بعد وفاة أبيها لأن جدتها أراد أن يزوجه عجزاً مسناً لتخدمه ، وهي قوية بسيطة وثقة من نفسها . قصدت بنسبون ميرامار لتعمل عند صاحبة العجوز ، ولكنها فتاة جلية يلفت جمالها الأنظار ، وقد جعل الكاتب منها الملح الرئيسي الذي

يكشف حقيقة الشخصيات الأخرى التي هي في الحقيقة تعبر عن زيف المجتمع وترهله وانكشاف داخله الأسود البغيض . فماريانا المعجزة صاحبة البنسبون تستخدمها وتستغلها ، ولا تتورع عن الشجاعة بعرضها لوانا قبضت الثمن ، وهي في النهاية تحمّلها وزر ما وقع في بنسبون من مصائب وطورها بلا رحمة . أما «عامر وجدي» فيحبها حباً أبدياً خالصاً ويشفق عليها من جهل لسرحان البحيري ويحذرهما برفق من التزويج مع هؤلاء الشباب المتهور . ولكنه لا يملك إلا الصمت أزاء بقاياها بنفسها . فزهرة على جهلها وفطرتها وعفويتها هي الثورية الحقيقية في الرباعية وهي الشعب وهي مصر ، الكل يتعامل معها من وجهة نظره وحسب ما يوجد بداخله من مثل وقيم وسلوك . لسرحان البحيري يبعثها منذ أن رآها في عمل البقالة ويسكن البنسبون شخصاً من أجل الاختلاء بها . أما حتى علم فظنرت إليها تنبع من شخصيته وغروره بأنها لا بد واقعة في غرامه يوماً ما . أما طلبة مروزق فهو يمارس النيل منها شأنه شأن كل ساكني البنسبون . أما منصور بهاسي فيعجب بجمالها وطبيعتها ويدخر لها السكوت في الحجرة عبرونا للصدقة . ولكن ثقتها بنفسها تورث شعوراً بالحيرة ، وإذا كانت زهرة هي مصر في التسبيح العام للرواية فإنها تعبر عن الأسكندرية مكان الرواية وتجسد عبقرية المكان بصمودها وثقتها بنفسها وفي ذلك يبدأ «عامر وجدي» بفترة شاعرية متوقفة توضح لحظة تنويرية تظهر فيها زهرة محور الرواية وبمكها الأول يقول «عامر وجدي» : «الأسكندرية قطر الندى ، نفقة السحاب البيضاء ، مهبب الشعاع للفسول بماء الساء وقلب الذكريات البقلة بالشهد والدموع» .

أما رواية «الحرافش» وهي من روايات نجيب محفوظ الأخيرة فتظهر لها فكرة العدالة الاجتماعية وكيف تتحقق في المجتمع الإنساني . ولكثرة المدينة الفاضلة فكرة قديمة قدم البشرية أراد نجيب محفوظ أن يحقق من خلالها الصورة المثل للمجتمع المصري الذي يجب أن يكون عن طريق خلق شخصية شابة بطولية محبة كانت تعمل وتجر من خلال الشوارع والخارات وتتجسد من خلال الصبوات والفنوتات .





وتبقى قصة « أسعد الله مساء » ،
وي رسم فيها الكاتب مصيراً فردياً ، سلبياً ،
لشخصية رجل بدأ مدلاً ، اعتاد أن يأخذ
من الحياة دون أن يعطيها ، ولم يتنازل
بأصرا — كأم أحمد — ليحتل مكاناً لا تقا في
الحياة ، فمات حياته إلى ما بعد الستين
(على هامشها) لم تحق له الحياة خلالها
أمله الوحيد في (الزواج) . وأخيراً ،
بإيجاز مستمر من صديق له ، إقترح
الحياة ، فأسعد الله
شيخوخته ، حين نال شرف الزواج من
معشوقته القديمة .

يحتشد المكان في هذه القصص بكم هائل
من الشخصيات ، كما تحتشد الدنيا
بالشر ، حيث بلغ عدد الأسر التي تتناولها
هذه المجموعة إحدى وعشرين أسرة على
النحو التالي : خمس أسر (قصة أم أحمد) ،
خمس عشرة أسرة (قصة صباح الورد) ،
وأربعة أسرة (قصة أسعد الله مساء) .
مع مراعاة أننا استبعدنا أسر راوي القصص
الأول والثانية ، الذي توارى وراءه نجيب
محفوظ تأرة بكل واضح (قصة أم أحمد) ،
أو تأرة أخرى بشكل مستتر ، حين تخفى
وراء شارع الرضوان وهو يحكي حكايات
الأسر التي سكنت على جانبيه (قصة صباح
الورد) .

هنا لابد أن يثور سؤال : لماذا قدّم
نجيب محفوظ هذا الكم الهائل من
الشخصيات ، الذي احتشد على مسرح
الأحداث في زقاق قمرز وفي شارع
الرضوان ؟

والاجابة صمّنها نجيب محفوظ في هذه
القصص ، بوعي واقتدار . . لقد أراد أن
يقدم للقارئ عصر عمره ، وخالصة
تجاربه من الحياة في مهد طفولته وسرع
صبا . وربما بدأ أمامه في تلك اللحظة
خياران : أن يكتب رؤيته بإيجاز عن مهد
طفولته وصبا ، ضمن رؤية كلية للحياة
اسم مدحا من خبرات عمره المديد (أطاله
الله) ؟ وذلك في إطار الشكل التقليدي
المألوف للسيرة الذاتية ، كما جرى على ذلك
العديد من الكتاب . أو أن يبرز حياة تلك
الفترة من الزمان (بدءاً من ١٩١١) ، بكل
ما احتشد به مسرحها من شخصيات ، وأن
يدع الواقع تتكلم ، ولا مانع أن يضيف
لمسة هنا ، أو يضع إطباعاً هناك ، أو أن
يرسم بسمة في مكان ثالث . .

قراءة في نص « صباح الورد » لنجيب محفوظ :

تنوع المصائر في دورة الحياة

حسين عيد

قدّم نجيب محفوظ في مجموعته القصصية
الجديدة « صباح الورد » عصر عمره ،
وخالصة تجاربه ، وجزءاً من سيرة حياته
الذاتية ، وسط رؤية متكاملة لدورة الحياة
وحركة البشر فيها ؛ فالحياة قافلة لا تتوقف
عن المسير ، مليئة بالعجائب الساحرة
والمأسى الدامية ، التي تفاجئ البشر
وتزعجهم ، وهي تضي قاسية مَرّة ، أو
سفعة بالهفة والخسرة والأحباط ، ولكن
يجب أن يعي البشر أنه لا حيلة مع
الشيخوخة وتتكسر البشر وضول النسيان ،
فلا بد إذن أن ينضم إلى ركبها كل حين مزيج
من الذكريات الحميمة العزيزة الجميلة ،
التي تطويها في ماضٍ بعيد ، لم يعد يبقى منه
شيء .

وحين يدور الزمن دورة جديدة ، تتكرر
الحياة بصورة أو بأخرى ؛ لتلقى نفس
المصير .
كيف حقّ نجيب محفوظ رؤيته عن
الحياة ؟ وما هو موقف الإنسان إزاءها ؟

المكان يحتشد بالشخصيات :

تتكون المجموعة من ثلاث قصص :
« أم أحمد » ، « صباح الورد » ، و« أسعد

الله مساء » . تظهر في مقدمة قصة « أم
أحمد » شخصية امرأة (من عامة الشعب)
قوية ، متعديّة ، متماسكة ، صلبة (وكان
نجيب محفوظ كب هذه القصة خصيصاً
لتكريمها ، أو إعلاء شأنها كنموذج
يحتذى) . كما يتجسد المكان ، حارة قمرز
يعي الحسين (حيث قضى نجيب محفوظ
طفولته) بسرايا أسرته الأربع (آل
المصري ، آل سعادة ، آل البنان ، آل
المرداني) ، بشخصياتها الككيرة ، التي
التصق بعضها بطفولة الكاتب (فاطمة
العمرى ، بنت آل سعادة الثالث) ، أو
التي تابع مصائر بعضها الآخر من بُعد .

أما قصة « صباح الورد » ، فتعكس على
صفحاتها فترة صبا نجيب محفوظ ، التي
قضاهها مع أسرته في شارع الرضوان
بالعباسية . هنا يتبع الكاتب مصائر خمس
عشرة أسرة سكنت على جانبي الشارع ،
عاولاً أن يسلط أضواءه الكاشفة على حياة
أشخاصها ، لإبراز مناحيها المختلفة ،
والاقتراب من مسار حركتها .

فجة حين تصيبه رصاصة طائشة في مقتل ،
مصادة ، من معركة لا صلة لها باطلافا
(عباس آل الرضائي) .

ثالثا : يجب أن يتذكر البشر الموت ، والأل
يضيغ منهم في خضم (النسيان) ، لانه
جزء من دورة الحياة ، فكما تتوالى فصول
السنة (يحى) الحريف بعد الربيع
والاصيف ، لا بد أن تتكرر مأساة الموت ،
وان امتدت الحياة بالبشر .

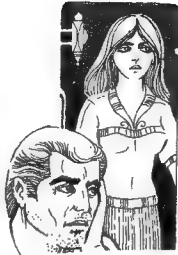
فقد ييب شخص حياته للرياضة والمفر
والمقامرة ، حتى أصابته ذبحة صصرية ،
وحين شفى منها ، عاود حياته السابقة (لانه
لا يخاف الموت) . وحين توقع له الجميع
الموت ، إذا بظنهم غيب ، ويزوره الموت
بعد اثني عشرة سنة ، ففاجأ المحيطيه به
وادهشهم ، لأهم لم يكونوا يتوقعونه !
(جميل - آل العلوي ٦ ، وقد تصل سيدة
الى أعلى ألق الشهرة والثروة في حياة طويلة
متعدة ، ولكن لأحيلة مع الشيخوخة ،
فالموت قادم لا محالة (وداد - آل مكي) .

رابعا : بالموت ، ينضم الى ركب الخي كل
حين مزيد من الذكريات الجميمة الزايزة
الجميلة ، لأولئك الذين رحلوا ، وطواهم
ماض بعيد لم يعد يقى من معالنه شيء .

وقد تنجم المأساة ، حين يص
د قسرتة ، وهو قمة شأنه ، فإذا به حين
يموت ، لا يحزن لموته أحد ، ويضع ذكره
مع الزمن (زكي - آل كناشة) .

موقف الانسان :

إذا ما هو موقف الانسان الصحيح ،
الذي ييب لتأذاه إزاء هذه الحياة ؟
ثم نجيب بحفظ إيجابته - فنيا - على
مرحلتين . رسم في المرحلة الأولى منها
مفوضين متقابلين ، أحدهما باهر ، يجب أن
يقدر به الانسان ، والأخر سلى ، يجب
أن يتجنبه ، النموذج الأول غثله شخصية
من بين أبناء الشعب هي (أم أحمد) ، التي
انتزعت نفسها مكانا مرموقا بين أرقى
سيدات زمانها ، وذلك بفضل قوتها الذاتية
وصبتها وشجاعتها وذكائها ومشاركتها في
الحياة الاجتماعية والسياسية لعصرها (قصة
أم أحمد) . أما النموذج آخر (المرفوض)
فهو متعل ، حالم ، عازف عن المشاركة في
الحياة الاجتماعية أو السياسية ، مكتفيا
بحلم قاصر عن الوظيفة والزواج (قصة
أسعد الله مساك)



هنا يمضنا نجيب محفوظ على الاندماج
والمشاركة ، وان تتمسك بالكفاح والنضال
كقيمة إيجابية في الحياة . كنه في ذات
الوقت ، يرسم لنا بحدرويقظة - في المرحل
الثانية شخصه وحركة الانسان ، التي
لا يجب أن يستعدها ، وقصدت
ذلك من يحفل نفس النموذج القنوة (أم
أحمد) ، ونموذج آخر (والد الراوي) ،
وايضا من استطلاع حركة مصاصر
شخصيات قصصه .

هذه الجنود هي ::

أولا : مسائل الرزق والثراء ، هي من عند
الله ، يؤتيها من يشاء :
فأم أحمد بخبراتها الفالقة والعريضة
البشر والحياة تعي جيدا أن الرزق الثراء مم
عند الله ، فعند حديثها عن « آل البنات »
قالت : كان أبوه يصرح بيالين على باب
الكريم ، وفتح دكانا صغيرا في الحرفنش ،
وقامت الحرب فأمر الله الثراء ولا راد
لأمره .

وهذا نفس ما اكده والد الراوي في حوار
مع صصاب (آل مكي) ، حين رآه دالم
الثقمة والخنق ، حين قال له « صوتك
ملبح ، والأرزاق بيد الله » . فهذا الاب
كان يحلم بالثراء والشهرة ، فلم يتلها ، بل
ناتلها إضافة الى عمر مديد !

ثانيا : مسائل الاتجاب تخص الإرادة الالهية
وحدها :

فنعلم أنجبت زوجة عباس (المردان)
ولدين ، ثم « انقطعت عن الحبل لداء حار
الاطباء فيه !

- وماذا فعلت أنت يا أم أحمد ؟
- فعلت الكثير ولكن إرادة الله فوق
كل إرادة . .

هذا حد آخر ، فمسائل الانجاب
ونوعيته (ذكر أو أنثى) ، وهم جهود
البشر ، تظل رهن إرادة الله .

ثالثا : التوفيق في الحياة الزوجية للاتنى ،
والتوفيق الى مستقبل مأمول للشباب ، هو
ايضا من عند الله .

فمع آل سعادة ، عندما كان الزوج عينه
زالسنة ، ويصرى ووره الحسادسات
والساقطات ، رغم أن زوجته بنت ناس وآية
في الجمال .

تساءل الراوي « وطبك المحرب يا أم
أحمد ؟ »

- منع الطلاق ولكنه لم ينج من القدر ،
وقد جربت سلطانه هائم الرشاة ثم فغضها
حتى شافت زينب في المحجب » . ولكن
المكتوب مكتوب »

لقد فهمت أم أحمد بذكاها وخبراتها
حدود البشر ، فتوقف عندها . وهنا من لم
يفهم فكان سببا في مأساة ، تماما كذلك
الاب الذي (أراد) أن يحق (السعادة)
لإبنه ، فزوجها في سن مناسب ، ومن
شخص اختاره له بعناية (وكيل نيابة تدرج
في الوظائف حتى صار مستشارا) ، فإذا
(اختياره) يسبب كارثة عققة له ، حين
اختفى فجأة بعد عودته من سفره الى الخارج
(فاطمة المعري) .

إذن ، يتلخص موقف الانسان من الحياة ،
طبقا لرؤية نجيب محفوظ ، أن عليه أن
يتنازل ويكافح بقوة وعزم واصرار ، لبلوغ
الملكانة التي يشدها ، مشاركا - في الوقت
ذاته - في الحياة . الاجتماعية والسياسية
لعصره ، مع إيمان كامل ، بأن الموت حق ،
وان مسائل الرزق والثراء والانجاب
والتوفيق في الحياة ، هي من عند الله . فإذا
ما تناسى ذلك ، وانصرف للحصول على
(عبد الخالق - آل مراد) ، أو توشب
بشور زائفة من حضارة الغرب (سامح -
آل شكري) . . فلا بد أن تجر الحياة
بتطوراتها النقية ومأساها المأجشة ، على
العصودة الى حيسرة الإيمان ، تائبا ،
مستغفرا .



المرأة في الإبداع الروائي عند نجيب محفوظ

إيمان مرسال

المرحلة الثالثة (١٩٦٠ - ١٩٧٠) .
المرحلة الرابعة من (١٩٧٠ حتى الآن) .

وقد تحتم اختيار إبداعات نموذجية تمثل كل مرحلة وذلك وفقاً لمبار محمد - بلندر الاسكان - وهو أن تتواجد المرأة في الروايات للفخارة كنموذج ثري يحمل دلالات المرحلة بشكل يستحق المكثف عليها بالبحث والتحليل ، وقد تكون المرأة في هذه الرواية أو تلك بطلاً يحمل عبء العمل الروائي ككل أو مجرد شخصية تمثل زكناً في الرواية .

وتم عرضي هذا البحث عبر محيتين :
البحث الأول يتم فيه اكتشاف أربع عشر شخصية نسائية في الروايات المختارة وفق التقسيم السابق للبحث الثاني : ويحتوي على رؤية تحليلية للمرأة في هذا الإبداع الروائي .

البحث الأول

المرحلة الأولى (١٩٤٥ - ١٩٤٩) .
تشهد نهايات الحرب العالمية الثانية وما يترتب عليه من تقسيم مصر إلى قسمين ، وتشهد تحدد سلاسل شخصيات نجيب محفوظ واختياراته فتأتي الشخصية حيّة ، واقعية - والاختيار معجونا بدماء الحارة والزقاق .

- ١ - زقاق اللدق :
- ٢ - ماقامة الدنيا بغير الملابس الجديدة .
- ٣ - زقاق العلم .
- ٤ - ألا يجوز أن أكون من صلب باشوات ولو على سبيل الحرام !

● تحتل المرأة مكانة هامة في واقع المجتمع المصري وأدب نجيب محفوظ على السواء ، وإن كان وضع المرأة المصرية - جسر تضاعفها التضاريس مع متغيرات المجتمع - مازالت تشكل قضية حاضرة تثير الكثير من التساؤلات الشائكة ، فإن المرأة المصرية تعتبر أحد المحاور الرئيسية في رؤية نجيب محفوظ الإبداعية ، فكاتبنا (هو) الروائي الوحيد الذي طوّر عطف المرأة عند طه حسين في ذمّة الكروان ، واعتقد أن هذا الخط كان يلماحاً من قاييم أمين وسلامه موسى^(١) بل ونستطيع أن نؤكد (أن المحور الرئيسي الذي تدور حوله قصصه ورواياته موضوعان أساسيان المرأة والسياسة)^(٢) .

● ويأتى هذا البحث طابعاً في إلقاء الضوء على المساحة الهائلة التي تحتلها المرأة في أدب نجيب محفوظ الروائي دون غيره نظراً لأن الرواية هي الشكل الأثير لديه (فهو يري فيها متسماً من كل الفنون من مسرح وقصة قصيرة وتعبير شعري)^(٣) .

● وإذا كان أدب نجيب محفوظ قد حظي بأكثر من تقسيم بين القلة وتوقفاً على تطور أداته الفنية كتقسيم أدبه إلى ثلاث مراحل (الرومانسية - الواقعية - الفلسفية)^(٤) فإن هذا البحث يُقسم الإبداع الروائي لدى نجيب محفوظ إلى أربع مراحل :

المرحلة الأولى (١٩٤٥ - ١٩٤٩) .
المرحلة الثانية (١٩٤٩ - ١٩٥٧)
الثالثة .

إلى هذا الحد تبض حيدة وإيقاعا وتتعلق بالهنية خارج الزقاق . .
الملايس . . اليهوديات الأنثى صديقتها التي تزوجت مُقاولاً أعرجها ين العلم إلى العالم الواسع ، حيدة تحلف أن تعيش في الزقاق تحبل وتلد وتموت . . وثنية الأخلاق . . لا تابه لكونها مجرولة الأب .

● تعرف أن حيداً أربعة تشابهها . .
عقبي سليم علوان صاحب الوكالة . .
وعقبي عباس الحلو الخلاق الأول يمثل المال والثاني هو فارسها الفقير الذي يدفعها للتسائل عما يستطيع أن يقدمه لها وحين يسافر للحصول على المال من أجلها لا ترفض يد سليم علوان . . وكان عباس الحلو لم يكن يشغلها سقوط سليم علوان مريض .

● وبدا الأندى الذي غزا الزقاق أعرجاً مختلفاً صوته تحاسرها . . تدفعها للبرك . . وهو بخيرة القواد الطويلة يعرف كيف يدفعها ولا الأهل أهلك ولا الدار دارك . . بين الجرم أن يعيش جسم حتى نصير في مقبرة مليئة بالعظام الخفرة .

● وحين تسليخ حيدة من الزقاق . . وتلعب إلى شارع شريف . . لا ينني لها جبين وتصير حيدة (تتي) فلا يجوز أن تنادي في شارع شريف بما كانت تنادي به في زقاق العثم .

● وحين يعود عباس الحلو . . ويظهر لها وجه القواد الشيخ لمحاول أن ينضم لها الأول من الثاني . . ولكنها تعود إلى الزقاق جثة مشوّمة (ومكدا تطرد الحياة في اللدق حل وتيرة واجملة إلى أن يقطعها اختطاف قساة من قبياته وابتلاع الشجن لرجل من رجالة) .

٢ - بداية وبائية

● ونموذج المرأة في بداية وبائية (فتاة في الشالة واليوسرين بلا مال ولا جمال ولا أب . . .) هكذا يقدم لنا نجيب محفوظ نفسة علاجها الدمية . . وموت أبيها الذي اضطرها للعمل كخياطة . . وجهها الذي جعلها تنظر لعملها الجديد بخجل دون أن يغير العمل نظرتها لنفسها وقيماتها في الحياة .

وليس اليثم والفقر والخيطة والعمالة وإصالح الآخرين لها فحسب . . . فهناك

مكمن للمصراع في داخل نفيسة وهو إحساسها الشديد بأنوثتها وكان هذه الأنوثة هي الشيء الوحيد المكتمل فيها .. هذا الصراع بين وإيقعها المولم ورفضها المتأججة .. بين الدمامة والرغبة في الحب .. يشوبه دائماً عملها كخياطة للباس العرائس الداخليه .

● والرجل هذا الحلم البعيد .. تنتظره ولا يبعث .. لا رجل في هذا الواقع يستطيع اكتشاف شيء جميل خلف دمامة نفيسة .. ولذا فهي تهبط من حلمها بالانفندي إلى سليمان جابر بن جابر سلطان البقال .. تتعلق به بقوة الأصل والياس .. تسلمه نفسها لأنه يشهرها بأنها امرأة كريمة نفسها .. وبعد سقوطها معه وزواجها من أخرى .. تشرع غيبتها وحدها .. وتسال نفسها كيف موت يمثل هذه السهولة .

● ولكن هل كان يمكن أن ينفق الأمر عند هذا الحد ؟

سلوطة .. فقر .. دمامة .. إسمال من الآخرين .. وغبثات عنيفة لا تهدد من يشبهها .. وعندما يهددها أول رجل ليسارت تسال نفسها (هل أزع نفسي تعري ؟ .. ولذا انعمها ؟ .. لن أنصر شيئاً فهل نجحت في الدهارة ؟)

- الله يفرق هذه الرحلة لا استأجل البرول الذي احترق .. ودمج كل هذا الفضل .. لم يزل في الكون أشياء تستحق أن تبدل روحها من أجلها ، فهي صديقة بأنها ستكون أخت الضابط .. وتعمل من أجله .. وحين يكشف سلوطة تراجعه .. (ف .. لا تفعل ، لست أعاف على نفسي ولكن أخاف عليك) .

المرحلة الثانية : الفترة (١٩٤٩ - ١٩٥٧) .

تعتبر الثلاثية (بين القصرين ١٩٥٦ - قصر الشوق ١٩٥٧ - السكرية ١٩٥٧) تصوراً لمجتمع الطبقة الوسطى في مصر من الفترة من (١٩٤٤ - ١٩٤٩) كما تعتبر من الناحية الفنية (مرحلة نضج حقيقية في المضمون التقني للمجتمع عند نجيب محفوظ بما فيها من تعميمات للشخصيات التي نجح في رواياته الخمس السابقة) (٢) .

- ولقد استطاع الكاتب أن يصنع خلفه سياسية بارعة للحياة الاجتماعية

اليومية التي تعيشها أسرة مصرية من الطبقة الوسطى من خلال العلاقات المتشابكة بين الأفراد وتطور الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية بتعاقب الأجيال .

- والثلاثية هذا العالم الحي النابض تضمن تصويراً لحال المرأة بكافة مستوياتها الاجتماعية في تفاعلها مع المجتمع وفي علاقتها بالرجل والذي تمخضها عن عدة نماذج شخصها الكاتب فيها وإيقع المرأة المصرية في تلك الفترة .. وتمثل هذه النماذج في :

١ - أمينة :

تمنّج المرأة الفاضلة .. التي تقفد الوحي بلذاتها .. إنها انسان لم يثقا على أنه مخلوق آدمي له حق الحياة .. فإذا كان لها أن تستمتع بالأمن والحماية فبالطاعة والخضوع للرجل .. وهي تستسلمة للسجن المنزلي لا ترى العالم إلا من قُرب المشيرة الصغيرة .. والأخبار التي يبلغها لها سي السيد في ساعات صفوه ، ولكن لها عالمها الجميل فوق السطح الملهء بالنباتات والدجاج والحمام .. وهو طرفها الوحيد للتصير عن نفسها وكانت في (حوارها مع طورها يشبع فيها حينها صديق الجذور للاتصال مع عالم أكثر راحة) (٣) .

- وحين تخرج أمينة للشارع .. تكشف أنها فقدت مساعيها المشي الأولية .. وتعتز وتكرس كنفها وحين تعود للبيت تشعر أن ذلك عقاباً لها .. وتعود للحياة مع زوجها نفس الطقوس والرتابة - ولا تكسر زنتها إلا بعد موت ولدها فهي ثم زوج ابنتها وخفيدها ومرض زوجها وقعوده فكانت تخرج لزيارة بناتها والدعماء لزوجها في الحسین .

٢ - حديجة .. هاشة :

ابتا أمينة .. الجيل الثاني من الثلاثية الأولى حادة .. عنيفة .. نشيطة ولكن لسانيًا انشط ما فيها .. ورغم ذلك فهي حنونة .. أمًا عائشة بلذعة الحسن فكسولة لا تتبدل بالمرأة والثناء صديقاً فهي تختلف عن أمها - فهي تحب الضابط من خلف المشيرة ؟ وتتجراً يوماً وتفتح المشيرة لتراه وبها لوجه ، ولكنها لا تقلت من قهر السطلة الأبوية حين يرفض أبوها زوجها منه .

وكلتاها تتمتع بعرة أوسع داخل بيت الزوجية .. ليس مرجعها تفرج إجابي في علاقة الرجل بالمرأة في منظومة المجتمع المصري .. بل مرجعها الوحيد (خاص) وهو ضعف شخصية زوجها .

٣ - زينب :

الزوجة الأولى للابن الأكبر ياسين ، تمثّل بعض التقدم الذي طرأ على الجيل الثاني في الثلاثية .. فهي لأول مرة تخرج مع ياسين لحضور حفلة على يد ككشش بك وهو حادث رُوح حاما وجعله يشعر أن الزمان اختطف ، وهي تشود على ما قبلته أمينة ، فتطلب الطلاق حين تكتشف غيابة زوجها لها مع جارته السوداء ، بما يجعل السيد أحمد عبد الجواد يتساءل :

(أيها الرجل وأيتها المرأة ليس هيباً أن ينبد الإنسان حذاه أمّا أن ينبد حذاه صابجة .

٤ - صورة المرأة الفقيرة في الثلاثية :

وإذا كان ما سبق كان عرضاً لصورة امرأة الطبقة الوسطى في الثلاثية .. فبحكم التداخل الحسي للعلاقات الانسانية فقد تمثلت في الرواية مجموعة من الفقرات وهم نوعات :

أولاً : البغايا والعوامل .

هذه الفئة البائسة التي تطعم إلى الحياة الآمنة ، والتي لا تخجل روحها من أحلام نبيلة وتقلها زبوة (صبيّة العوادة التي تمثل نموذج الطبقة الفقيرة التي مارست البناء بسبب الظروف الاقتصادية) (٤) والتي ترفض بذخ أحد عبد الجواد في مقابل الحياة الآمنة بالزواج من ابنة ياسين الذي يهبها حكي أبيه الذي يرى أن (التي تعيش نفسها فقط مباحة تباع وتشترى ومن تمّ فلها يربط بينها وبين الجارية وبالتالي لا يجد حرجاً في شرائها بعض الوقت للاستمتاع بها) (٥) .

ثانياً : الخاديمات :

وقد يكون نجيب محفوظ عابداً إلى تشويه بخلة هذه الفئة الفقيرة التي لا تجد عملاً لها سوى الخدمة في المنازل ، ويقلها (أم حنن) الخادمة في بيت السيد أحمد عبد الجواد .

٥ - صورة المرأة الارستقراطية في الثلاثية :

وبين خاديمات المنازل إلى فتيات القصور لثري عابدة شداد .. حبيبة كمال عبد الجواد وحلمه البعيد الفتاة المنفصلة عن

٥٠
٤٩
٤٨
٤٧
٤٦
٤٥
٤٤
٤٣
٤٢
٤١
٤٠
٣٩
٣٨
٣٧
٣٦
٣٥
٣٤
٣٣
٣٢
٣١
٣٠
٢٩
٢٨
٢٧
٢٦
٢٥
٢٤
٢٣
٢٢
٢١
٢٠
١٩
١٨
١٧
١٦
١٥
١٤
١٣
١٢
١١
١٠
٩
٨
٧
٦
٥
٤
٣
٢
١

وطنها ودينها .. والتي حصلت على كم من الحرية يسبق عصرها بحكم طبقتها وثقافتها الأوربية ، فهي تلحج الحجاب وتحدث مع زملاء أسيها .

وتظهر أيضاً من الجيل الثالث علوية حافظ كنموذج لهذه الطبقة في تفكيرها وسلوكها فهي تقدر بحسبها ولم اذهب للجامعة لأتوظف كساتر الزيمات .

٦ - نموذج المرأة المستنيرة في الثلاثية : وفي السكوية .. يُقابلنا نموذج فريد للمرأة المستنيرة المحللة .. المتحررة ذات الميول اليسارية ممثلة في سوسن حماد .. وهي ابنة الطبقة الوسطى مفتوحة على العالم مهومة بقضايا وطنها وقد وجد فيها أحد ابن خديجة نموذج الانسانية المكتملة الذي طالما بحث عنه كمال في الجيل السابق ولم يجده (وإذا كانت أمينة قد أضاعت الطريق لزوجها بمصباحها عندما كان يعود في ظلمة الليل لكنها هي نفسها بقيت مستنيرة وفاقية في الظلام فإن سوسن حماد باقية خارج السجن حرة صابدة عابلة واقفة في منبع النور بجوار زوجها) (١٠٠) .

● وهكذا تسبق عبودية سوسن الروائية .. بفكرها - اللحظة المعاصرة التي تبصر عنها وتتعداها إلى استشراف معالم المستقبل ، فتجيب بحفظ رسمها نمطاً نظرياً أكثر من كونها شخصية متحركة فتصق في فكرها الواقعي وأيديولوجيتها الاشتراكية لتظل بُشري للمرأة بجهة أفضل في مجتمع المستقبل الذي يجب أن تكافح من أجله .

المرحلة الثالثة الفترة (١٩٦٠ - ١٩٧٠) .

يتبرس نجيب محفوظ في هذه الفترة لواقع ما بعد ثورة ٢٣ يوليو (ويتميز روايات هذه المرحلة انجهاها يستمد مؤلفاته من التطور الأدبي الذي طرأ على الكاتب نفسه كما جسد فيها الأهمية المحورية للظروف الاجتماعية وتأثيرها على مجمل شخصياته) (١٠١) .

(والأمر اللازم للنظر في الحرية الاجتماعية لشخصيات الكاتب النسائية هو خلوها من الطبقات العمالية والفلاحية باستثناء حالات نادرة جداً) (١٠٢) .. والمرأة في روايات هذه المرحلة متعلمة وعابلة .. ويقدّر ما تطحنها التجربة بقدر ما تكسب وعياً وخبرة بالواقع .

أولاً : ثثرة فوق النيل :

تقابل في (ثرثرة فوق النيل) الصحفية الجادة سمارة بهجت فتاة الميادية .. التي تنزع مجموعة من الرجال من مخفى الطبقة الوسطى - لتغيرهم - تبدأ معهم قوية مؤمنة بقدرتها الفردية على إحداث التغيير .. وعلى انتشالهم من عالمهم المروى إلى عالم الواقع ، وهي تدخل الوسامة بخبرها الفعيرة ، جاملة بالعوايل الخفية التي تتحكم في هذا الواقع ، ورغم جلبتها فهي تدخل وإيقا عابثاً (ففي جو الوسامة يسيطر الضجيج والضجر والاستسلام وتتهك كل المسلمات التقليدية والمثاليات المقدسة) (١٠٣) .

ورغم ما اكتسبه المرأة من تعليم وعمل لم تتطور نظرة الرجل لها - فأنيس زكى لا تستطيع أن ينظر إلى سمارة على أنها أكثر من أنثى ، ويأزلقها في هذه المجموعة ، ما كان منها إزاء مقتل الفلاح في أثناء الزمة اللياليه سوى المروء والسليبة الناشئة ، ليدخل في صراع بين ما فعلته وما كان يجب عليها أن تتخذه من موقف إيجابي سريع .

وتخرج سمارة بعد الحوادث ، وقد تغيرت دون أن تدرك أبعاداً ، فقد أدركت تماماً الحدود الضيقة التي تحد من قدراتها الفردية في إحداث أي تغير حولها وسمارة تخرج من التجربة أكثر وعياً وقوة وإيماناً بالعقل والإرادة .. ومن يدري فقد تعيل يوماً إلى وسيلة أخرى للتغيير .

ثانياً : (ميرامان) . النموذج الذي أماننا فتاة رفيعة .. هاربة من أهلها رافضة للزواج ببرجل طاحن في الين .. تعمل خادمة في سنين (ميرامان) لتواصل الدفاع عن نفسها ضد مجتمع البنيون الذي يرغب في اغتصابها واستغلالها ، وزهرة قوية ذكية واقفة من نفسها مملوءة بالعزة .. تكتشف ارتباط خربتها بالويلم فتقرر أن تتعلم ، ورغم خيها لسحان البحيري واستلامها له .. تقف تطعمها الطيفية دون زواجها منها ، فهو لا يُريد أن يتزوج خادمة هاربة فلاحية ، وهي تلقى الصدمة بنبات وترك البنيون وقد استأذنت الكثير من الحرية ، وحين يسألهما عابر وجدى :

- ملخا أصدرت للمستقبل ، نحييه كالملهى تماماً حتى أحقق ما أريد .

المرحلة الرابعة : من ١٩٧٠ وحتى الآن : تمثل هذه المرحلة عُنف المتغيرات على الصعيد الواقعي فالأرض التي كانت صلبة أصبحت خيل بالاهتزازات ، وبالطبع كان إبداع كاتبها يُعزى ويضعه ما طرأ على حياتنا من ظواهر ورغم صعوبة التفضيل فقد وقع اختيار الباحث على عملي (الكرك) - يوم قتل زعيم) وهناك خيط واضح يربط بينهما فאלأولئك تلك بتلابيب العهد الناصري ونهياته والثانية تشهد عهد الانفتاح ونهابة الزعيم .

أولاً : الكرك :

زينب دياب بنت الطبقة الفقيرة التي أتاحت لها ثورة يوليو فرصة التعليم حتى تصل إلى الجاهلية ، تحب جارها وزيلها في الجامعية اسماعيل ، وزينب لا تستند إلى وهي سياسي أصيل .. ولكنها تعقل وتكلم وتكتب لإعلانها باسماعيل الناصري وحلوى حماد الشيوعي وتسقط سقوطاً فعلياً بواقعتها على العمل كمرشد للمباحث .. واستمرراً لهذا السقوط احترفت البقاء وعملت عاهرة مُقابل الثمن .

● وصراع زينب لا حد له .. تنال نفسها كيف يجتث ما يجتث ؟ ولمصلحة من ؟

هي تؤمن بالثورة والسلطة الثورية هي التي اغتصبتها .. كيف يكون للنساء الواحد وجهان : وجه مشرق ووجه كئيب .

وثان هزيمة يونيو يفرق الجميع في جثته التسلاوات اللا تنال .. وتبقى زينب تسري طريق الحلاص والتطهر ليس ورائها ، وتصاب بقرق شديد من البلاء فتقطع عن مقارص حياة التفتش .

ثانياً : يوم قتل زعيم :

رندة .. هي نموذج لجيل كاييل عاش مأساة الانفتاح العظيم ، جامعية - عابلة غطوية منذ إحدى عشر عاماً ولم تجد شقة لتتم زواجها ، شخصية منحصرة داخل ذاتها ، ويأتي الوباء يمسها كشى في الخلفه .. حتى عندما يتزلزل البلد بقتل الزعيم تردد .. (أنه يعيد إلى العامة بعد طول انغماس في مشكلات الخاصة) .

● ورنده التي تمسك زمام شخصيتها .. لها مماناتها الخاصة وصراعها بين غيبتها علوان وخيها له وقلة حيلها أمام

١٠٣
١٠٤
١٠٥
١٠٦
١٠٧
١٠٨
١٠٩
١١٠
١١١
١١٢
١١٣
١١٤
١١٥
١١٦
١١٧
١١٨
١١٩
١٢٠
١٢١
١٢٢
١٢٣
١٢٤
١٢٥
١٢٦
١٢٧
١٢٨
١٢٩
١٣٠
١٣١
١٣٢
١٣٣
١٣٤
١٣٥
١٣٦
١٣٧
١٣٨
١٣٩
١٤٠
١٤١
١٤٢
١٤٣
١٤٤
١٤٥
١٤٦
١٤٧
١٤٨
١٤٩
١٥٠
١٥١
١٥٢
١٥٣
١٥٤
١٥٥
١٥٦
١٥٧
١٥٨
١٥٩
١٦٠
١٦١
١٦٢
١٦٣
١٦٤
١٦٥
١٦٦
١٦٧
١٦٨
١٦٩
١٧٠
١٧١
١٧٢
١٧٣
١٧٤
١٧٥
١٧٦
١٧٧
١٧٨
١٧٩
١٨٠
١٨١
١٨٢
١٨٣
١٨٤
١٨٥
١٨٦
١٨٧
١٨٨
١٨٩
١٩٠
١٩١
١٩٢
١٩٣
١٩٤
١٩٥
١٩٦
١٩٧
١٩٨
١٩٩
٢٠٠
٢٠١
٢٠٢
٢٠٣
٢٠٤
٢٠٥
٢٠٦
٢٠٧
٢٠٨
٢٠٩
٢١٠
٢١١
٢١٢
٢١٣
٢١٤
٢١٥
٢١٦
٢١٧
٢١٨
٢١٩
٢٢٠
٢٢١
٢٢٢
٢٢٣
٢٢٤
٢٢٥
٢٢٦
٢٢٧
٢٢٨
٢٢٩
٢٣٠
٢٣١
٢٣٢
٢٣٣
٢٣٤
٢٣٥
٢٣٦
٢٣٧
٢٣٨
٢٣٩
٢٤٠
٢٤١
٢٤٢
٢٤٣
٢٤٤
٢٤٥
٢٤٦
٢٤٧
٢٤٨
٢٤٩
٢٥٠
٢٥١
٢٥٢
٢٥٣
٢٥٤
٢٥٥
٢٥٦
٢٥٧
٢٥٨
٢٥٩
٢٦٠
٢٦١
٢٦٢
٢٦٣
٢٦٤
٢٦٥
٢٦٦
٢٦٧
٢٦٨
٢٦٩
٢٧٠
٢٧١
٢٧٢
٢٧٣
٢٧٤
٢٧٥
٢٧٦
٢٧٧
٢٧٨
٢٧٩
٢٨٠
٢٨١
٢٨٢
٢٨٣
٢٨٤
٢٨٥
٢٨٦
٢٨٧
٢٨٨
٢٨٩
٢٩٠
٢٩١
٢٩٢
٢٩٣
٢٩٤
٢٩٥
٢٩٦
٢٩٧
٢٩٨
٢٩٩
٣٠٠
٣٠١
٣٠٢
٣٠٣
٣٠٤
٣٠٥
٣٠٦
٣٠٧
٣٠٨
٣٠٩
٣١٠
٣١١
٣١٢
٣١٣
٣١٤
٣١٥
٣١٦
٣١٧
٣١٨
٣١٩
٣٢٠
٣٢١
٣٢٢
٣٢٣
٣٢٤
٣٢٥
٣٢٦
٣٢٧
٣٢٨
٣٢٩
٣٣٠
٣٣١
٣٣٢
٣٣٣
٣٣٤
٣٣٥
٣٣٦
٣٣٧
٣٣٨
٣٣٩
٣٤٠
٣٤١
٣٤٢
٣٤٣
٣٤٤
٣٤٥
٣٤٦
٣٤٧
٣٤٨
٣٤٩
٣٥٠
٣٥١
٣٥٢
٣٥٣
٣٥٤
٣٥٥
٣٥٦
٣٥٧
٣٥٨
٣٥٩
٣٦٠
٣٦١
٣٦٢
٣٦٣
٣٦٤
٣٦٥
٣٦٦
٣٦٧
٣٦٨
٣٦٩
٣٧٠
٣٧١
٣٧٢
٣٧٣
٣٧٤
٣٧٥
٣٧٦
٣٧٧
٣٧٨
٣٧٩
٣٨٠
٣٨١
٣٨٢
٣٨٣
٣٨٤
٣٨٥
٣٨٦
٣٨٧
٣٨٨
٣٨٩
٣٩٠
٣٩١
٣٩٢
٣٩٣
٣٩٤
٣٩٥
٣٩٦
٣٩٧
٣٩٨
٣٩٩
٤٠٠
٤٠١
٤٠٢
٤٠٣
٤٠٤
٤٠٥
٤٠٦
٤٠٧
٤٠٨
٤٠٩
٤١٠
٤١١
٤١٢
٤١٣
٤١٤
٤١٥
٤١٦
٤١٧
٤١٨
٤١٩
٤٢٠
٤٢١
٤٢٢
٤٢٣
٤٢٤
٤٢٥
٤٢٦
٤٢٧
٤٢٨
٤٢٩
٤٣٠
٤٣١
٤٣٢
٤٣٣
٤٣٤
٤٣٥
٤٣٦
٤٣٧
٤٣٨
٤٣٩
٤٤٠
٤٤١
٤٤٢
٤٤٣
٤٤٤
٤٤٥
٤٤٦
٤٤٧
٤٤٨
٤٤٩
٤٥٠
٤٥١
٤٥٢
٤٥٣
٤٥٤
٤٥٥
٤٥٦
٤٥٧
٤٥٨
٤٥٩
٤٦٠
٤٦١
٤٦٢
٤٦٣
٤٦٤
٤٦٥
٤٦٦
٤٦٧
٤٦٨
٤٦٩
٤٧٠
٤٧١
٤٧٢
٤٧٣
٤٧٤
٤٧٥
٤٧٦
٤٧٧
٤٧٨
٤٧٩
٤٨٠
٤٨١
٤٨٢
٤٨٣
٤٨٤
٤٨٥
٤٨٦
٤٨٧
٤٨٨
٤٨٩
٤٩٠
٤٩١
٤٩٢
٤٩٣
٤٩٤
٤٩٥
٤٩٦
٤٩٧
٤٩٨
٤٩٩
٥٠٠
٥٠١
٥٠٢
٥٠٣
٥٠٤
٥٠٥
٥٠٦
٥٠٧
٥٠٨
٥٠٩
٥١٠
٥١١
٥١٢
٥١٣
٥١٤
٥١٥
٥١٦
٥١٧
٥١٨
٥١٩
٥٢٠
٥٢١
٥٢٢
٥٢٣
٥٢٤
٥٢٥
٥٢٦
٥٢٧
٥٢٨
٥٢٩
٥٣٠
٥٣١
٥٣٢
٥٣٣
٥٣٤
٥٣٥
٥٣٦
٥٣٧
٥٣٨
٥٣٩
٥٤٠
٥٤١
٥٤٢
٥٤٣
٥٤٤
٥٤٥
٥٤٦
٥٤٧
٥٤٨
٥٤٩
٥٥٠
٥٥١
٥٥٢
٥٥٣
٥٥٤
٥٥٥
٥٥٦
٥٥٧
٥٥٨
٥٥٩
٥٦٠
٥٦١
٥٦٢
٥٦٣
٥٦٤
٥٦٥
٥٦٦
٥٦٧
٥٦٨
٥٦٩
٥٧٠
٥٧١
٥٧٢
٥٧٣
٥٧٤
٥٧٥
٥٧٦
٥٧٧
٥٧٨
٥٧٩
٥٨٠
٥٨١
٥٨٢
٥٨٣
٥٨٤
٥٨٥
٥٨٦
٥٨٧
٥٨٨
٥٨٩
٥٩٠
٥٩١
٥٩٢
٥٩٣
٥٩٤
٥٩٥
٥٩٦
٥٩٧
٥٩٨
٥٩٩
٦٠٠
٦٠١
٦٠٢
٦٠٣
٦٠٤
٦٠٥
٦٠٦
٦٠٧
٦٠٨
٦٠٩
٦١٠
٦١١
٦١٢
٦١٣
٦١٤
٦١٥
٦١٦
٦١٧
٦١٨
٦١٩
٦٢٠
٦٢١
٦٢٢
٦٢٣
٦٢٤
٦٢٥
٦٢٦
٦٢٧
٦٢٨
٦٢٩
٦٣٠
٦٣١
٦٣٢
٦٣٣
٦٣٤
٦٣٥
٦٣٦
٦٣٧
٦٣٨
٦٣٩
٦٤٠
٦٤١
٦٤٢
٦٤٣
٦٤٤
٦٤٥
٦٤٦
٦٤٧
٦٤٨
٦٤٩
٦٥٠
٦٥١
٦٥٢
٦٥٣
٦٥٤
٦٥٥
٦٥٦
٦٥٧
٦٥٨
٦٥٩
٦٦٠
٦٦١
٦٦٢
٦٦٣
٦٦٤
٦٦٥
٦٦٦
٦٦٧
٦٦٨
٦٦٩
٦٧٠
٦٧١
٦٧٢
٦٧٣
٦٧٤
٦٧٥
٦٧٦
٦٧٧
٦٧٨
٦٧٩
٦٨٠
٦٨١
٦٨٢
٦٨٣
٦٨٤
٦٨٥
٦٨٦
٦٨٧
٦٨٨
٦٨٩
٦٩٠
٦٩١
٦٩٢
٦٩٣
٦٩٤
٦٩٥
٦٩٦
٦٩٧
٦٩٨
٦٩٩
٧٠٠
٧٠١
٧٠٢
٧٠٣
٧٠٤
٧٠٥
٧٠٦
٧٠٧
٧٠٨
٧٠٩
٧١٠
٧١١
٧١٢
٧١٣
٧١٤
٧١٥
٧١٦
٧١٧
٧١٨
٧١٩
٧٢٠
٧٢١
٧٢٢
٧٢٣
٧٢٤
٧٢٥
٧٢٦
٧٢٧
٧٢٨
٧٢٩
٧٣٠
٧٣١
٧٣٢
٧٣٣
٧٣٤
٧٣٥
٧٣٦
٧٣٧
٧٣٨
٧٣٩
٧٤٠
٧٤١
٧٤٢
٧٤٣
٧٤٤
٧٤٥
٧٤٦
٧٤٧
٧٤٨
٧٤٩
٧٥٠
٧٥١
٧٥٢
٧٥٣
٧٥٤
٧٥٥
٧٥٦
٧٥٧
٧٥٨
٧٥٩
٧٦٠
٧٦١
٧٦٢
٧٦٣
٧٦٤
٧٦٥
٧٦٦
٧٦٧
٧٦٨
٧٦٩
٧٧٠
٧٧١
٧٧٢
٧٧٣
٧٧٤
٧٧٥
٧٧٦
٧٧٧
٧٧٨
٧٧٩
٧٨٠
٧٨١
٧٨٢
٧٨٣
٧٨٤
٧٨٥
٧٨٦
٧٨٧
٧٨٨
٧٨٩
٧٩٠
٧٩١
٧٩٢
٧٩٣
٧٩٤
٧٩٥
٧٩٦
٧٩٧
٧٩٨
٧٩٩
٨٠٠
٨٠١
٨٠٢
٨٠٣
٨٠٤
٨٠٥
٨٠٦
٨٠٧
٨٠٨
٨٠٩
٨١٠
٨١١
٨١٢
٨١٣
٨١٤
٨١٥
٨١٦
٨١٧
٨١٨
٨١٩
٨٢٠
٨٢١
٨٢٢
٨٢٣
٨٢٤
٨٢٥
٨٢٦
٨٢٧
٨٢٨
٨٢٩
٨٣٠
٨٣١
٨٣٢
٨٣٣
٨٣٤
٨٣٥
٨٣٦
٨٣٧
٨٣٨
٨٣٩
٨٤٠
٨٤١
٨٤٢
٨٤٣
٨٤٤
٨٤٥
٨٤٦
٨٤٧
٨٤٨
٨٤٩
٨٥٠
٨٥١
٨٥٢
٨٥٣
٨٥٤
٨٥٥
٨٥٦
٨٥٧
٨٥٨
٨٥٩
٨٦٠
٨٦١
٨٦٢
٨٦٣
٨٦٤
٨٦٥
٨٦٦
٨٦٧
٨٦٨
٨٦٩
٨٧٠
٨٧١
٨٧٢
٨٧٣
٨٧٤
٨٧٥
٨٧٦
٨٧٧
٨٧٨
٨٧٩
٨٨٠
٨٨١
٨٨٢
٨٨٣
٨٨٤
٨٨٥
٨٨٦
٨٨٧
٨٨٨
٨٨٩
٨٩٠
٨٩١
٨٩٢
٨٩٣
٨٩٤
٨٩٥
٨٩٦
٨٩٧
٨٩٨
٨٩٩
٩٠٠
٩٠١
٩٠٢
٩٠٣
٩٠٤
٩٠٥
٩٠٦
٩٠٧
٩٠٨
٩٠٩
٩١٠
٩١١
٩١٢
٩١٣
٩١٤
٩١٥
٩١٦
٩١٧
٩١٨
٩١٩
٩٢٠
٩٢١
٩٢٢
٩٢٣
٩٢٤
٩٢٥
٩٢٦
٩٢٧
٩٢٨
٩٢٩
٩٣٠
٩٣١
٩٣٢
٩٣٣
٩٣٤
٩٣٥
٩٣٦
٩٣٧
٩٣٨
٩٣٩
٩٤٠
٩٤١
٩٤٢
٩٤٣
٩٤٤
٩٤٥
٩٤٦
٩٤٧
٩٤٨
٩٤٩
٩٥٠
٩٥١
٩٥٢
٩٥٣
٩٥٤
٩٥٥
٩٥٦
٩٥٧
٩٥٨
٩٥٩
٩٦٠
٩٦١
٩٦٢
٩٦٣
٩٦٤
٩٦٥
٩٦٦
٩٦٧
٩٦٨
٩٦٩
٩٧٠
٩٧١
٩٧٢
٩٧٣
٩٧٤
٩٧٥
٩٧٦
٩٧٧
٩٧٨
٩٧٩
٩٨٠
٩٨١
٩٨٢
٩٨٣
٩٨٤
٩٨٥
٩٨٦
٩٨٧
٩٨٨
٩٨٩
٩٩٠
٩٩١
٩٩٢
٩٩٣
٩٩٤
٩٩٥
٩٩٦
٩٩٧
٩٩٨
٩٩٩
١٠٠٠



لوجودها ، واستغلالها جسدياً ابشع استغلال من قبل سلمان جابر ، فيكون الرجل هنا ممثلاً لقهر المجتمع مغلقاً حلقة قهر تلصق حول عنقها حتى الموت .

بينما زهرة - تعرض لقرصن طبيعى واضح . . ويمثل فى طمع الجميع فى استغلالها بدءاً من زوج اختها وجدها فى القرية . . إلى رغبة كل شخصيات النسيون (هيماران) الأكيدة فى اغتصابها تتحرك بدوافع طبقية وترى فى زهره الحادثة المهارية - الفلاحه - سهلة المال . . يجب أن تمتلك وتغتصب كما تمتلك السائمة .

وربما تقلت بطلتنا زينب من الفكر الأبري
وسلطة الرجل وذلك لنشأتها في بيئة فقيرة لا
تتغلغل فيها القيم الأبرية الاطاعية بشكل
جليد فهي تحب وتقرض من تحبه وتتصدق
زملاء الجامعة . . لكنها تتعرض لنوع آخر
من الفكر وهو الفكر السياسي وإداته خالد
صفوان مثل السلطة الذي تمتلئ وتمتدب
وتسجن إنسانية الانسان وكيانه تحت دعاوى
حماية النظام من اعدائه .

وهذه السلطة قادرة على سحق وقهر
شعب بأكمله وليس بطلتنا «زينب»
لحسب . ولعل واقعة اغتصاب البطلة التي
ساقها الكاتب بها دلالة لا تخفى على أحد .

ونأن إلى الفهر الواقع على «دندنة» ..
وهو فهر شائع واقع على جبل بأكمله ..
ونستطيع تسميته قهراً افتحاحياً يتمثل في
عجز شباب هذا الجيل عن تحقيق أبسط
حقوق الإنسان في الزواج والمأوى والحياة
الكرامة .

- السقوط

لا يحرص الباحث معقود الشخصيات النسائية عند نجيب محفوظ في السقوط الاخلاقي فقط رغم هذا هو المفهوم الشائع لدى الكثيرين ، وأما يراه يمتد ليشمل أكثر من ذلك :

إلى كل المناطق الحرة في نفسية الإنسان والمجتمع فكلها وثيق الصلة بالأخر ، نسقط الأفراد دلال على وجود بؤر فاسدة في المجتمع هل أن ذلك لا يلقى مسئولية الأفراد أنفسهم عن سقوطهم .

فتنتيجة لعلاقة الفرد غير المتزنة بالمجتمع تشكل مساحات من الصراع يخوضه أفراد مشغولة بالنظر داخل ذاتها دون أن يشغلها

الواقع لذلك تبحث عن حلول فريدة جاهزة للازمات خاصة وأن هذه الشخصيات الحية تفقد الانتهاء (حملة) الخبرة (سماره - زهره) ، الوعى (زينب) ، في ظل مجتمع يفتقر الطرف عن حاجات افراده الاساسية ثم يأتي علم وجود تشكيلات اجتماعية - ثقافية - سياسية تتروعب هذه الحاجات وتظلمها في أطرو صحيحه لتضطرم أزمة الفرد.

ويسهل سقوطه .. وفي نفس اللحظة يسقط معايير المجتمع من حساباته .. ولا ينتهي الأمر عند ذلك بل يترد السقوط مرة أخرى فتتسع دوائر الفساد والفوضى في المجتمع .

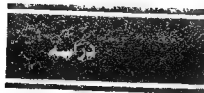
وهكذا العلاقة بين فساد الفرد والمجتمع علاقة متبادلة .. تبرز أثارها معظم شخصيات كاتبنا الكبير، فعميلة .. الشاذلي تبتلي خارج نطاق الحق .. العالم الشريف، ولذا فهي تتسلخ من الزقاق وتتبرك مع أول طلاق (كراهة) حتى لو كان الثامن يوم نفقها .. أول طلاق (كراهة) وتكون السوط الحاصل نافية نفيسة بدماعها وفقرها وعدم احتضان المجتمع لما تقع قرصة سهلة في يد (سلمان جباب) لتثبت لنفسها أنها أنثى .. وحسين يتخسر لها تسقط غائباً، وتحترف الدعارة لأشباع وفيها والانتقام من انكار المجتمع لها

والمؤرخ آتور غير متكرر في دوافع السقوط
تشبهه «زنب» .. فيعد تعرضها
للاغتصاب الجسدي المهيمن من قبل السلطة
و دون وجود وهي سياسي تحمي به ..
يسهل سقوطها واستغلالها من قبل نفس
السلطة التي اغتصبها وتستمر في طريق
السقوط وتعذيب النفس فتحترب الدعارة
على طريقة طلال نجيب محفوظ .

أما ورنده فتستطيع أن تعتبرها النموذج الأكثر انتشاراً وتكراراً للردى في وقتنا الحاضر.. فسقوطها لا يكون خارج منظومة المعادلات والتأجيل فسقوط حميد ورنده وزين، بل هو سقوط داخل الساحة الشرعية التي يبركها المجتمع.. فالاستسلام لسياسة الأمر الواقع في مجال المشاعر، والتضحية بالمحب والمحبوب على مذبح الشقة والزوج الفاضل دائماً، هو السقوط وإن أخذ شكلًا شاعراً!

المراجع

- (١) فنى سلامه : الفكر الاجتماعى
فى الرواية المصرية ، سلسلة أقراء ، العدد
٤٥٨ ، أكتوبر ١٩٨٠ .
- (٢) إبراهيم حاصر : نجيب محفوظ
سياسيا ، مجلة الهلال ، عدد خاص عن
نجيب محفوظ .
- (٣) يوسف الشارونى : الروائيون
ثلاثة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة
١٩٨٠ .
- (٤) نبيل راضى : قضية الشكل الفنى
عند نجيب محفوظ ، دراسة تحليلية لأسوأها
الفكرية والجمالية ، الهيئة المصرية للكتاب
سنة ١٩٧٥ .
- (٥) حلمى بدر : الاتجاه الواقعى فى
الرواية المصرية ، دار المعارف ، الطبعة
الأولى سنة ١٩٨١ .
- (٦) نور الشريف : المرأة فى ثلاثية
نجيب محفوظ ، مجلة فكر ، العدد السابع
سنة ١٩٧٠ .
- (٧) طه وادى : صورة المرأة فى
الرواية ، مركز كتب الشرق الأوسط ،
القاهرة ، سنة ١٩٧٣ .
- (٨) محمد حسن عبد الله : الاسلامية
والروحانية فى أدب نجيب محفوظ ، مكتبة
مصر .
- (٩) طه وادى : مرجع سابق .
- (١٠) نور الشريف : مرجع سابق .
- (١١) محمود امين العالم : تأملات فى
عالم نجيب محفوظ ، الهيئة المصرية للكتاب
سنة ١٩٧٠ .
- (١٢) مجلة الهلال : مرجع سابق .
- (١٣) نبيل راضى : مرجع سابق .
- (١٤) مجلة الهلال : مرجع سابق .
- (١٥) هاشم الحناص : نجيب محفوظ
على الشاشة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب
سنة ١٩٧٥ .
- (١٦) نبيل راضى : مرجع سابق .
- (١٧) مصطفى حسيكى : الإنسان
والتخلف ، دراسة فى سيكولوجية الإنسان
المفهور ، معهد الأنعام العربى ، سوريا .



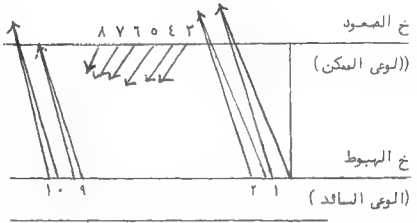
لتلبي دور (حامل الرأي) بدلا من الشخصية المحورية ، غير أنها لا تلبث - في جميع الحالات - أن تترد مع الحدث إلى نقطة المركز من جديد .

وهذا يصل بنا إلى عنصر آخر يرتبط بهذا العنصر ..

ولأن العناصر الفاعلة تماثل في الفعل الإيجابي للبطل ، فيتحول إلى اسطورة ، فإن الشخصيات تتشابه إلى درجة يمكن معها أن يمزج هذه الشخصيات كلها في شخصية واحدة ، فإذا الشخصيات تتشابه في عديد من الخصائص وتتمازج في عديد من الصيغ ، غير أنها في نهاية الأمر توصي بخصائص تقنية كثيرة تؤدي إلى شخصية واحدة هي شخصية عاشور الناجي .

إن عاشور الناجي - وهو ما نلذبه لنا بشكل ما التوهمات المتوالية - يبدأ مع تطور الأحداث والوقوع بين طرفي الشر والخير ليدرك من هذا كله قانون الكون ، فيصل في نهاية رحلته إلى رموز هذا القانون بأشكال العدالة والاكثار من الحرافيش حوله .

واللحن كله يؤكد (الأثر) الرئيسي للملحمة من خلال مصائر الشخصيات التي تكون أفعالها منبثقة من هذا الأثر الرئيسي على اعتبار أنه يمثل درجات الوعي في هبوطها أو صعودها كما يوضحه لنا هذا الشكل .



محاولة صياغتها ضمن القانون العام للعمل ، بأن يحاول الحاكم أن يؤكد أن الكشف عن هذا القانون يكون بالعمى إلى تغيير (الحال الساكنة التي تحول بين الناس وبين تجاوزه) .

وقد يكون من الأولى أن نرى هذا بشكل أكثر دقة حين نحاول أن نصيغ رموزه خلال الشكل الآتي :

آل الناجي	العدل	القوة
عاشور الناجي	x	x
شمس الدين	x	x
سليمان	-	-
سماعة	-	-
قرة عيف	x	-
زهرة	-	-
حلال	-	-
سماعة	-	-
نتع الباب	x	-
عاشور	x	x

لقد كان عاشور الأول أول من فهم رمز القانون ، ومن ثم حرص عليه ، وساربعه ولده شمس الدين ، غير أن آل الناجي بعد ذلك راحوا يهضون في تنوعات غافلة عن القانون العام أو للحن الرئيسي من ثم ، لم نعر على أي منهم من حاول الوصول إلى أقصى طرق القانون (التوت/النبوت) حتى وصلنا إلى عاشور الأخير ، لقد استفاد بتجارب آل الناجي السابقة كلها ، فراح يحرص دائما بعد تأملاته الطويلة بين التكية ووسط الحرافيش على الفهم والعمل .

ومن ثم ، فإن كلمات الحاكم الأخيرة تزخر بالإيماءات التي تؤكد اكتمال اللحن على يد عاشور الخفيد ، يقول المتن : وجد عاشور السرواية والسيبل والخوض والكتاب ، وإنشا كتابا جديدا يتسع لأبناء الحرافيش .. ونقصد بها السمات الملحمية التي تتميز بها الشخصية ، ومن أهمها ما يتصل بالطفولة عاشور الناجي - خاصة - نظل حدثا غير عادي ، فقد عثر عليه الشيخ فخر زبدان أثناء سيره إلى المسجد ، وقد كان (لقيطاً) ، وقد كانت طفولته تتخلو من الألم وما كاد يبلغ العشرين حتى رحل عنه أبواه بالنهي ، فلم يتزل قط في الرذيلة ، ولم يطلب قط - كحقيقه غير

إذ إن احضار الشخصيات - بالموت أو الاختفاء - لا يعني فناءها ، وإنما تناغمها خلال عناصر الإيجاب في الشخصية الأخرى ، فاللوت أو الحياة ، أو تطور الحياة يعني علوا أو هبوطا في الخط اليساري للكتاب .

معنى هذا أن الوعي وتجاوزه يظل أهم سمات الشخصية في تطورها الإيجابي ، في وقت يتأكد فيه العكس ، فإن هبوط الوعي إلى اقاصم - درجة الوعي المزيف - يحول دون استمرار الشخصية إلى ما تصوره أسرة الناجي وعلى رأسها عاشور .

ومن نافلة القول أن نعيد هنا ما سبق أن فصلناه من قبل ، إن ادراك قيمة العدل تقفل مروءة دائما بلادرك قيمة القوة والسعي إليها .

والقوة هنا لا تكون بالكشف عن قوة (الحرافيش) والتنبيه إليها فقط ، وإنما

الأرقام ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١٠ تشير إلى الشخصيات التي تبدأ من خط الهبوط لتصل منه (سواء الشخصيات الأولى أو الأخيرة) إلى خط الصعود وتجاوزه ، بينما بقية الشخصيات بما تمثله الأرقام ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١٠ تشير إلى هذه الشخصيات التي تبدأ من خط الصعود (يفعل السلف) لتصل إلى خط الهبوط .

وعلى هذا النحو ، فنحن أمام تباينات كثيرة ، غير أن هذه التباينات هي التي تمثل في نهاية الأمر الإضافات الفنية التي تكون من أدوات البناء في اللحن الرئيسي (أو الشخصية المكتمة) ، وهي إضافات تكون منبثقة من الموضوع الرئيسي ومكملة له .

وهنا نصل إلى عنصر ثالث

الشقيق - ما في يد الناس ، ولم يستخدم قوته - كغيره - فيما يضر الآخرين .

وتدخل العناصر الطبيعية لتجسد شخصية عاشور معنى مجرداً يحسد (النموذج) الواحد في آل الناجي فيها بعد ، فالطامون الذي يجل باهل الحى يدفع به الى الهجرة بعد رؤية تدفع به الى الجبل ، ويدفع به الجبل لشهور الى محاولة التقرب من أناسيد التكية ومحاولة فهم قانون الكون أكثر ، ويعود بعد زوال الخطر لتجسيد صلاحه الشخصية أكثر هذا العالم الذي تتحدد فيه المفردات حول حياة جديدة تميز عالمه الصوفي النبيل : السيل ، الزاوية ، الحارة ، التكية ، الطير . . وما الى ذلك .

وقد يكون الحلم أو الرؤيا من أكثر العناصر الملحمية تشكيلاً في شخصية عاشور هنا ، فهو يعلم مرة بالشيخ عفرة زيدان - الأب الذي تبناه - ليدفع به ابان الكوليرا بعيداً عن الغير ، وهو مرة أخرى يلتقى - في الحلم كذلك - بعيداً الى الطريق (الخلاه) ، وتتعدد صور الحلم أو الرؤيا عند اختفاء عاشور بالفعل مما يؤكد دور هذه الاحلام في دفع الاحداث الى مداما الذي قدر لها .

وهنا نصل الى العنصر الثاني . .

ثانياً : الرمز :

وقد يكون الرمز من الاهمية بحيث نخضع له موضعاً خاصاً . .

لعم المؤكد أن الرمز من أهم القيم التي تتردد في هذا العمل وأهمها .

ولا يعنى هذا أن الرمز يظل القيمة التعبيرية الوحيدة في (الحرافيش) ، وإنما تزخر الملحة بكثير من القيم التعبيرية الأخرى : كالمبت ولا معقول والتغريب والتصوف . . وما الى ذلك ، غير أن الرمز يظل أكثر القيم استرخاءه للنظر واغراءه بالتأمل عنده لارتباطه بكثير من دلالات العمل وأحداثه .

إن قارئه نجيب محفوظ يلحظ سباحة هذه القيمة - الرمز - في عديد من أعماله السابقة خاصة الحرافيش من أمثال (ثروة فوق النسييل) و (اللص والكلاب) و (ميرامار) . . إلى غير ذلك ، غير انها تصل الى اقصادها في (الحرافيش) بوجه خاص .



فلتوقف عند هذه مفردات نستطيع أن نقضى منها الى هذا العالم الرمزي .

إن كل مفردة هنا من مفردات الملحة تكاد تحمل رمزاً مكثفاً دالاً لفعل خارج العالم الرمزي ، فعل الرغص مما يزرعه من سمات رمزية ، فإنه يقضى الى العالم الواقعي ويثره .

من أهم المفردات الرمزية هنا تظل (التكية) تمثل الاشماع الرئيسى ، فتعنى أمام (التكية) تقف أمام (كود) يحتمل معنى معيناً للكون كله ، حيث هذه الاناشيد التي تخرج منها آتاه الليل وأطراف النهار ، وهذا المعنى الغامض يتسلل الى كل المراتب فيفضي على هذا العالم جواً أسطورياً معلقاً .

وبعد قربنا من هذا المعنى الغامض بقدر اقتربنا من قانون الوجود كما نحاول لوحات الملحة أن تقدمه لنا .

إننا في خرة حيرة عاشور الناجي في الحكاية الأولى نلاحظ أنه دائم الخروج من البيت الى الساحة ، وينفرد هناك باناشيد التكية مستلهماً منها هذا الفيض النوراني ، وتوالى وجود هذه الجملة البسيطة في المتن ، نقول (حق باب الاناشيد لكنه لم يفتح) .

وفي حيرة شمس الدين - الابن - حزناً على ابيه يروعه انه لا يفهم لغة التكية

وأناشيدها ، أنه ينظر اليها نظرة خائفة (هي شاهد لا يدلي بشهادته) (٨٧) .

وهي نفس الحيرة التي احس بها عزيز في مروض آخر أمام تقعد الاحداث (عم تفصح أناشيد التكية ؟ لم تعذب المجانين بالسعادة) (٣٧٥) . وتحول الحيرة الى أمر واقع ، وترتبط دائماً بالمرحوب الذي ينتهى اليه عاشور الناجي سواء كان الشخصية الأولى أو الشخصيات التالية من آل الناجي ، غير أن أهم ما يلاحظ هنا أن غموض التكية وأناشيدها يقرن بحالة الحيرة التي تنتهى بصاحبها الى الاظلام التام ، أما حين تشرق شملة الوصي الابحاثي في السهول ، فإن عاشور/ الحفيد سرعان ما يبتدى الى اسرار التكية ويبتدى بمفاتيحها .

ان التكية لانيب أناشيدها الغامضة لاجد ، وإنما يفهم كتبها فقط كل من يحاول ان يجهد ليفهم رموزها ويتوحد معها .

ومن هنا يلحظ ، أنه كلما قرب أحد من رموزها وبتع أحد مفاتيحها ، يكون قد قرب قبلاً من فهم قانون التكية (الحير/ القوة) .

وعلى هذا تتعدد مواقف آل الناجي بما يتوحد موقف التكية وعملها المعبق الغامض .

ويمكن أن يفهم أكثر رموز التكية في آخر شخصيات آل الناجي . . فمساحة الشخصية المحورية في الحكاية التاسعة يعانى طويلاً في محاولة الاعتداء الى هذا السير ، وهو في معاناته يصل الى أحد رموز القانون فقط ولا يفلح في الوصول الى الآخر ، يصل الى قيمة العدل حين يسهم في إضاعة الحرافيش الى الثورة أو إعادة الثورة اليهم ، ويمكن معهم من أن يقضى على الحاكم الظالم . القوة السابق - غير أنه ما كاد يحقق هذا الحلم ، ويركن اليه غير مدرك أن الأهم من الحلم الحفاظ عليه ، حتى يستكين الى الحرافيش بدون تنظيم القوة التي تحمي انتصارهم ، ومن هنا ، فإنه يفشل تماماً في استيعاب أناشيد التكية .

يقرب مساحة من الاناشيد لكنه لا يستوعبها تماماً ، وهو ما لا يحدث مع عاشور الحفيد ، فقد استطاع أن يقرب أكثر من سلفه ، فقد امتل القانون برمزي (القوة/ العدل) ، ومن ثم ، فإنه راح يحتمس الاناشيد وغرب منها ويلبذ فيها .

لقد منحت الأنشيد نفسها لأنه عرف
الطريق إليها .

ويلاحظ أن فترة المماناة التي عاشها
عاشور هي الفترة التي سمع فيها نداء
الأنشيد الغامض ، ويقدر ما كان يسمى
إلى تلك قاتون التكية وهمه ، بقدر ما كان
النداء الغامض للتكية يدعوه (ظل نداء
خفي يدعو عاشور إلى ساحة التكية ليغرب
مع الأنشيد) (٥٣١) .

والملاحظ أيضاً أن الفترة التي انتهى فيها
من حيرته وعول على الحرافيش واهتدى إلى
العدل كانت هي الفترة .

العدل كانت هي الفترة التي امتلك
فيها - بالفعل - أسرار التكية ، فبعد أن تم
له النصر ، وأصبح هو (الفتوة) الجديد ،
واقترح كل مظاهر الفساد لسلفه - جلال
صاحب الجلالة - إلى غير ذلك ، كان أول
ما فعله أن انه إلى التكية .

(ذهب إلى ساحة التكية ليغرد بنفسه في
سوء النجوم ورحاب الأنشيد . ترعب فوق
الأرض مستنبها إلى الرضا ولطاقة الجو .
لحظة من لحظات الحياة النادرة التي تستقيم
فيها عن نور صاف . لا شكوى من مضو أو
خاطرة أو زمان أو مكان . كان الأنشيد
الغامضة تفصح عن أسرارها بالف لسان .
وكأنما أدرك لم ترفوا طويلاً بالأعجمية
واغلق الأبواب) (٥٣٢) .

وهنا تتركب عند رمز أخسر من رموز
للملحة الحسية . رمز الأعجمية ، أو
ترتيل هذه الأنشيد بلغة أعجمية لا يفهمها
سامعها مهما حاول أن يقرب منها ويحل
طلاسمها .

لماذا تأتي لغة الأنشيد عربية غامضة .
فصل الرغم من أن التكية وأنشيدھا
ترتبط بالتصوف وعوالمه . . فإننا يمكن أن
نرى في هذا العالم الصوفي رمزاً واعياً لتغل
دالات الكاتب خلال القرىء والايام ،
فالملاحظة الأساسية في العمل تلك الأبيات
الشعرية التي يبثها الكاتب من آن لأخر كلما
أراد التعبير عن موقف خاص .

والعود إلى أصول هذه الأبيات الشعرية
بعد ترجمتها يتضح لنا أنها للشاعر الإيراني
الصوفي المعروف حافظ الشيرازي ، وقد أثر
أن يشتتها صاحب الملحة هنا كما هي
بالفارسية ، من قناعة ، مؤداها ، أن لغة
التكية هي شبه بلغة الكون ، يقرأها كل
من يحاول قراءتها بالطريقة التي تستوعبها ،
وفهمها كل من يحاول أن يقترب منها كما
يمن لها .

إنها لغة الكون ، أو لغة التكية التي تزخر
بالرموز المؤدا . .

وقد كان من الممكن أن يثبت نجيب
محفوظ هذه الأبيات بالعربية النحسى ،
وخاصة ، إنها مترجمة بالعربية النحسى

بالفعل في كتاب بالعربية ، غير أنه أثر ذلك
ليتمكن بالغموض الذي يحيط بها من تعميم
المعنى الرمزي طيلة السرد الأسطوري .

ومراجعة هذه الأبيات يشاك لنا من
ترجمتها أنها في نصها الفارسي لا تخلو من هذا
العالم الصوفي الغامض العذب في أن ، إن
عاشور الناجي - علي سبيل المثال - حين
يهاجر إلى القصر بعيداً عن الولاء ، وأثناء
مرور العربة التي تقله على الساحة ، تستقبله
شعر العربة الفارسي ، ويمكن بعد ترجمتها هنا
إيراد المعنى على هذا النحو :

هذه اعتاك . . ولا ملجأ لي في العالم ،
إلا هذه الاعتاك ، هذا بابك . .

ولا متصم
لراسي إلا في هذا الحجاب (٥٣٣)

يمكن أن نقرأ على مثل آخر في مساحة
(المطارد) من الظلم طويلاً ، فبعد أن
يؤوب بعد رحلة عبثية حزينة يعاود الحروب
ثانية ، حين يكتشف أن بعته الطويل عن
العدل يسلمه إلى افتقاد العدل في كل مره ،
فيقف أمام التكية في الساحة قبل أن يضي
والأضواء تنزع بالمجهول من خلال يبتين
من الشعر يمكن إيراد ترجمتها كما فيأمل :

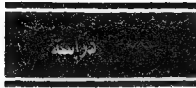
أما لنا لفرقه فلا دواء له . . فالغيات
الغيات
وأما محجرة لنا فلا نهاية له . . فالغيات
الغيات (٥٣٤)

والملاحظة التي لا يمكن الفرار منها هنا ،
هي ، أن الأبيات الفارسية وأن بدت
أعجمية المعنى والمبنى ، فإنها تغل شديدة
الارتباط بالسباق الفنى وتتوحد به .

ونستطيع بعد ذلك أن نعدد الكثير من
صور الرموز وإيماءاته من أمثال : الفتوة
والخاترة والساحة والسبيل وما إلى ذلك ،
نحصى كلها في السياق ، وتدل على بى رمزية
أعق منها ، تتوالى بشكل مستمر أثناء تطور
الأحداث ، وتتخبط في أجزاء الشبكة
الأسطورية المعقدة لتتحول إلى فعل جدلي
يضيف إلى العمل لا أن يظل شكلاً غير موح
نظ .

ويبقى أن الرموز هنا يعبر عن الرموز
ويسمم به في الوصول إلى درجة الوعى
الممكن الذي يرتفع عن درجة الوعى الواقع
إلى درجات أخرى للشعور والبحث عن
الحقيقة ومحاولة فهمها





مفهوم التجديد عند نجيب محفوظ

مجدي أحمد توفيق

«الجديد دائماً ليس هو الموضوع الذي لم يطرأ من قبل، بل هو الفنان. والفنان هو إنسان وعصر وحضارة. وكل جيل وجهة نظره في موضوعات ثابتة في جميع الأزمان».

فالتجديد عند نجيب ليس مشكلة اختلاف في جزئيات التعبير كما تصور النقد القديم، لكنه مردود إلى المبدع الذي هو نافذة على العصر والحضارة من وجهة نظر جيل. والحق أن هذه العبارة من نجيب يمكن أن تكون مدخلاً لجميع أدبه فيها تصريح بفكرة الأجيال، وأغلب - إن لم نقل جميع - روايات نجيب تندرج - فيما يرى النقاد - تحت ما يسمى بروايات «الأجيال». وفي عبارته تصريح بإدراكه الحلي المشوب لفكرة الزمن، بوعي القوى الناضجة بالبعد الاجتماعي للإبداع الفني.

في هذا المقال دفاع «حر» عن أهم الرواية، وتأكيده قاطع على قدرتها على تجاوز الأزمة والاستمرار ما استمرت الحياة، وما استمرت حاجة الإنسان إلى تلوق الجمال، ولغة وهي واضح بعروية الموقف الأدبي الذي يفقه من الرواية، فالأزمة أزمة أوروبية، وهي تعبير عن سقوط مروج لكثير من القيم الراسخة كما يظهر هذا في أدب كفافا، وأصرايها. وخلاصة المشكلة - كما طرحها النقاد أيامها - أن الرواية قد استنفدت موضوعاتها، ولم يعد هناك جديد يطرح. ويبدو لي أن هذه المشكلة شبيهة بما كان مطروحاً على النقد العربي القديم منذ العصر الجاهلي؛ فلقد تصور الشعراء أن معاني الشعر قد استنفدت، ولا جديد يضاف. وكان جواب النقاد القدماء بطرق يضاهون بينها المبدعون. وجاء جواب نجيب محفوظ عن الصورة المعاصرة من هذه المشكلة القديمة مختلفاً عن جواب النقاد القدماء. لقد قال نجيب:

في مطلع عام ١٩٦٤ م كثُر الحديث في مصر عن أزمة الرواية ومستقبلها، وحل النقيض مما نرصد في عام ١٩٨٨ م من أن عصرنا هذا هو «عصر الرواية»^(١) فلقد ذهبت طائفة من النقاد إلى الحكم على الرواية بالزوال!! وفي نفس الوقت لاح للنقاد أن نجيب محفوظ آنذاك قد حقق لنفسه انهماكاً جديداً في الرواية، إمتد من روايته «أولاد حارثتنا» إلى روايته «الطريق». ودهت مجلة «الكاتب» التي كانت تظهر في القاهرة أيامها، نجيب إلى أن يكتب مقالاً عن اتجاهه هذا. ونستطيع أن نجد في قراءة مقال نجيب: «اتجاهي الجديد ومستقبل الرواية»^(٢) وثيقة صريحة على مفهوم التجديد عند كاتبنا الكبير.

وفي عبارته تصريحٌ بتصوره الشخصي لنفسه ، يتجلى هذا في جلدية « الفنان » ووجهة نظر الجليل للمعصر والحضارة ، فالبلع عنده - أو لنقل نجيب نفسه - يشبه المرأة التي تمكس نظرة الأجيال للمعاصرة ، يستوعبها ، فإذا أساعها يعود فربسها فنناً وأدباً ورواية . والتجديد ، خروجاً من هذا كله ، تفتقرُ وجهات النظر بتغير الأجيال في الأزمان . ولقد وفق نجيب توفيقاً رائعاً في استخدام لفظي « وجهة النظر » ففي هذا التعبير معنى « المضمون » ، وليس معنى الشكل ، « إدام الشكل طريقة في النظر إلى المضمون » .

- ٢ -

وإذا حاولنا أن نحصى في تحليل عملية الإبداع الفني عند الروائي العظيم فإننا لا نستطيع أن نهمل التحليل الذي طرحه الأستاذ يحيى حقي . فإذ يحى حقي بين نوعين من أسرجة المبدعين : « النمط الديناميكي الذي تمكس أعماله وهيج مصرقة ، والنمط الاستاتيكي الناتج من خوض الممارك ، هذه التماثل بالآفعال أو ثورة ، فهو يضع حجراً على حجر بصير ، كأنه مهندس معماري ... » . وطبق يحيى حقي هذه القسمة على نجيب فيقول : « ونجيب محفوظ - حفظه الله لنا - أصح شاهد على الفرق بين خصائص النمطين - فمن نجد الاثنين عنده ، وهو في النمطين قد بلغ حد الكمال في التعبير الفني » .

ويغض النظر عن صحة هذه القسمة ، ويغض النظر عما فيها من راحة قوية من التقسيم التقدي القديم للإبداع الفني إلى (طبع) مترواح ، و (صنع) مهينة ، فإن ما أحسن به الأستاذ يحيى حقي بحمدته الصادق من وجود جانبين في أحدهما يعكس أدب نجيب وهيج الممارك ، وهيج الواقع ، وفي الثاني يعتمد على تأمل بلا ثورة ، له أساس من الصمحة . فمن حيث ينطلق الإبداع الفني عند نجيب من معطى محدث هو وجهة نظر الجليل في إطار الزمان فإنه يعكس وهيج الواقع ، وصراسته ، وصدماته ، وثقافته الطيفية . ومن حيث يتناول موضوعات ثابتة كالقدر ، أو التغير ، ومن حيث يسعى إلى إخراج عمل فني متكامل فإنه يتعامل بهلوه ، وبصير ، وعشق . ومن الواضح أن هذين الجانبين

لا يتفصمان ، بل هما شطآن لثبر واحد هو عمر الإبداع .

وإذا ظن ظان أن المراد بهذه القسمة هو المراد من ثنائية المضمون والتكنيك ، بمعنى أن المضمون يشير إلى الجانب الديناميكي ، والتكنيك يشير إلى الاستاتيكي ، فإن هذا الظن ليس صحيحاً . فالتكنيك لم يمثل مشكلة عند نجيب . ويجده في المقال الذي أشرنا إليه سابقاً يقول :

« ولكن من خلال تجاربي في الرواية لم أشعر بمشكلة التكنيك بهذه الحدة ، بل إلى أحلها بمنتهى البساطة . الذي أفكر فيه وما وراءه من انفعال هو الذي يحدد في الشكل دون عناء ، ودون اكترات بقلمه أو جلته . التكنيك بالنسبة لي مناسب أو غير مناسب ! » .

ومن هنا فالتجديد بالنسبة إلى نجيب محفوظ حكم بمعنى ، تصدره على عمله بعد أن نسيه وتحسن إساغته ، فتحكم بأنه جديد أو قديم ؟ لأن نجيب لا يسعى إلى



التجديد أو إلى القديم ، إنما هو خلص لما أسماه من قبل « وجهة النظر » التي يتاحها من الجليل في سباق الزمان . والتجديد عنده تجديد في وجهة النظر أولاً من حيث يقصد ، وتجديد في الشكل ثانياً من حيث لا يقصد أو يستهدف . ومن هنا فإن الإبداع عند نجيب ليس خطأً ديناميكياً ، أو استاتيكيًا ، لكنه موفق من العالم تمتد فيه للثغرات رأساً وأفقاً بحيث تشمل الجانبين معاً في ضمنية واحدة .

ومن الغريب أن هذا الموقف الإبداعي فيه جلود متعددة في أصمات تاريخ الإبداع للعقل المعري ، وفي تطويرها كذلك . وفي الإمكان أن نجد تلخيصاً للموقف الإبداعي المعري القديم في عبارة للتائد القديم عبد القاهر الجرجاني حيث الإبداع عنده نظم « يقع في الألفاظ مرتباً على المعاني المرتبة في النفس ، المنتظمة فيها على قسمة العقل ... » . فالوقوف في الحالين موقف واحد ، لكنه عند نجيب ليس وعياً للعقل الفردي فحسب ، بل هو بالملح الأول وعي بالعالم من خلال وجهة نظر أجيال له في إطار زمني . فالإبداع عند نجيب موقف معري أصيل لكنه مطور تطويراً كبيراً .

٣ -

لما كان النقد المعري يقي التصنيف إلى حد كبير فإن النقاد راحوا يلمصون بطاقات التصنيف الملهي على أعمال نجيب محفوظ . وتوزعت أعماله الأدبية على مراحل : أولها المرحلة التاريخية في « حيث الأقدار » و « وادويس » و « كفاح طيبة » . وثانيها مرحلة الواقعية النقدية من « القاهرة الجديدة » إلى « السكرية » وآخر الثلاثية - وبعض يرى في الثلاثية شيئاً مستقلاً هو « الطليعة » . وتبدأ المرحلة الثالثة من « أولاد حارتنا » إلى « ثرثرة فوق النيل » . وتوضع سائر الأعمال إلى الآن في المرحلة الرابعة .

ومن الجلي أن محاولة التصنيف تعرضها عوائق غير سهلة . من هذه العوائق تفاوت الباحثين في مصطلحاتهم ، وإشراكها بروح من التفرع لا يتخلو من ذاتية . ومنها أن العمل الواحد قد يجمع أكثر من خاصية أو جانب فيوضع في أكثر من صف .

لكن أخيراً ما في هذا التصنيف أنه يشيع فنيا شعوراً بأن هذا التصنيف هو ألوان من

التجديد في الشكل أو التقنية ، مما جعل قضية التجديد ويفسدها علينا . ويبدون النقاد قد ألقوا عليها حتى صدقتها الاستاذ نجيب نفسه ، فجنده في مقاله القديم عن « اتجاهه الجديد » يميز - في عبارة لا تقوم على التجديد القاطع - بين مرحلتين ، أو ما يشبه المرحلتين : فحين كانت الرواية تهم ، والحياة في ذاتها كان الأسلوب الروائي التقليدي أنسب شيء لها ، وكانت الشخصية الإنسانية تظهر بكل تفاصيلها . وفي عبارة أخرى : « حين كنت مشغولاً بالحياة ودلائها كان أنسب أسلوب في هو الأسلوب الروائي أما حين بدأت الأفكار والإحساس بها يشغلني ، لم تعد البيئة هنا ، ولا الأشخاص ولا الأحداث مطلوبة لذاتها . الشخصية صارت أقرب إلى الرمز ، أو النموذج ، والبيئة لم تعد تعرض بتفاصيلها ، بل صارت أشبه بالديكور الحديث ، والأحداث يختص في اختصارها على بلورة الأفكار الرئيسية »^(١) . ثم ذكر - في موضع قريب - أن كثيراً من الكتاب قد « تحولوا من الطبيعية إلى التبريرية ، مثل سترندبرج وتوماس مان وأونيل وهيمنجواي »^(٢) . مما يؤذن بتسليم

نجيب محفوظ بأنه قد تحول من الطبيعية إلى التبريرية بالمثل في سياق تحوله من الانشغال بالحياة إلى الانشغال بالأفكار .

وقد يكون هذا القرب من التصنيف له علة من الصحة ، إن لم يكن على المستوى العميق من تحليل الخطاب الروائي عند نجيب فهو على المستوى السطحي . إلا أنه من الخطر أن نستسلم له فيحقق لنا إشباعاً وهياً لحاجتنا إلى فهم مشكلة التجديد في أعراف الموقف الإبداعي ، فنصرف عنها إلى تصنيفات تفتت أكثر مما توحد ، وينحل فيها الأدب إلى نثار من مصطلحات تختلف في فهمها بأكثر مما تختلف في استعمالها .

إنما هذه الأسماء التي يستعملها إعلان عن شوره قوى بذلك التوتر في موقف البدع حين يسعى إلى التعبير عن موقف أجيال مختلفة من العالم المتحرك المتصارع حوله يتزلق في نهر الزمن كما تتزلق ورقة على سطح أمواج قبل تطويقها .

والتحول على هذه الأسماء وحدها ، كأنها غاية إلى ، أو سدرة المتهى ، يعنى على صلاح التجديد من حيث يتمثل في الاستجابات الدائمة لحركة الوجود الإنسان . وربما صح القول إن الزمان ،

والمكان ، والإنسان هي المقولات الكبرى عند نجيب . حيثذ يكون الإبداع ، ويكون التجديد ، ملاحة التغيرات الدائمة الحركة - كذرات جزية مشع قلن - في مواضع المقولات الثلاث كل من الآخرين ، وفي علاقاتهم معاً .

II

إذا أردنا أن نلتصق مواطن التجديد عند نجيب محفوظ فإن علينا أن نلتصق في تلك المواضع التي يؤذن فيها التاريخ بتحويلات كبيرة تزول فيها قيمه وتولد فيها قيم أخرى . ومن الصدف الشبيهة بالخط المذبذبة أن أول ما نشره نجيب كان مقالاً ، عنوانه « اختصار معتقدات وتولد معتقدات » ، نشره له سلامة موسى - صاحب الفضل الكبير على نجيب محفوظ - في مجلة « الجديد » سنة ١٩٣٠ م ، وكانت من نجيب آنذاك تسع عشرة سنة . ومن العجيب أن اسم المجلة « الجديد » ، فكان ارتباط فكرة سقوط عقائد وقيام آخر بفكرة التجديد ، كانت مقصودة بقرب من القدر الإلهي الذي يفوق الخيال .

وفترات التحول ، أو الزوال والميلاد معاً ، من طبيعتها أنها تحتاج إلى شيء من التأمل والاستيعاب الصامت ، لأنها ليست لحظات تحول في السياسة ، إنما هي لحظات تحول في القيم ، وفي حياة المجتمع ، وترتيب طموحاته ، وفي أفكاره وأفكاره وأذواقه وأفق شؤونه . ومن هنا كان الصمت أخص ما تنصف به هذه الفترات ، ويشهد التخصص مع مبدع تقوم ديناميته السيكلوجية على إسافة قيم أجيال ثم تفنحها في عمل آدمي .

ولقد عرف نجيب الصمت مرتين : الأولى استغرقت سبع سنوات بعد ثورة يوليو ١٩٥٢ م ، وقد شعر بأن العالم حول قد اختلف ، فمضى يفهمه بتؤدة ، ثم أخرج طائفة من الأعمال تدور حول البحث عن طريق جديد ، أو فقدان الطريق ، إذ وجد القيم الجديدة تحول أن تجرب سبلاً غير مطروقة أو مألوفة ؛ فأنجز « اللص والكلاب » باحثاً عن قيمة العدل ، وأخرج « السمسم والحريف » فصيح سياسية ؛ وأخرج « الطريق » ، و « الشحاذ » بأشأ عن « المطلق » ، وقال النقاد إنه يتخطى في المشكل الميتافيزيقي يبحث في تراجيدياه عن



أصل^(٩) : وأخرج «فرثرة فوق النيل»
و«ميرام» محرراً من ضياع القيمة وسط
القيم السلبيّة الجديدة .

ولم تطل المرة الثانية التي عرف فيها
القصص . كانت بعد التكلفة القاسية في
١٩٦٧ م . وكانت «فرثرة فوق النيل»
و«ميرام» بداية ، وإرهاصاً ، لقيم
جديدة ، يخفى فيها البطل ، ويستهلك
الحوار القصص ، وتغيب فيه الشخصيات في
تناقض مروع بين الإيمان والواقع ، وبين
اليقين والقيم المظيبيّة . وتكرس
«الكرنك» نفسها لرصد هذه الفترة الكئيبة
المزقة .

وفي الإمكان أن غشى ورواه وهو نصف
عصر الانفتاح في «أهل القمة» ، حتى
مقتل السادات ، يوم قتل الزعيم ، لكن
المهم أن نقرر أنه كان يحدد دوماً باكتشاف
القيم الوليدة وطرحها بشجاعة في عمل
أدبي . وأعماله بعد انتصار أكتوبر ١٩٧٣ م
يحاول فيها اكتشاف هذه القيم الوليدة التي
تتمثل في محاولة الكشف عن صورة الذات
التي تصدعت بفقدانه الثقة ، وكان في
ملحمة «الحرايش» محاولة للتعبير عن
البحث القديم عنها . وفي «أين نظفتم»
و«العاشق في الحقيقة» و«ليسأل ألف
ليلة» أمثال هذا بالتحليل في أفاق تراجيكية ،
بعيدة عن الواقع الحميم . ولقد لى أحد
عباس صالح فكرة الكشف القيمي هذه
حين قال : «نجيب محفوظ لا يكتب ليقنع
أحدًا برأى ما ، بل يتراد تجارب ذاتية عميقة
الغور ، يرتادها بالكتابة» ، هو يصنع نفسه
بالكتابة^(١٠) . وحين قال : «إن يونيسكو
يقول أنه يكتب بشهوة الخلق» أما نجيب
محفوظ فيكتب ليكتشف نفسه ، ليعيد
صياغتها كما يريد ، ليجعل لها قيمة
حقيقية^(١١) . لكن الكشف ليس عن
الذات فحسب ، وإنما الذات هنا حامل
لقيم أجيال ، تلخص قيمها وجهة نظرها
إلى العصر والحضارة . ولم يكن هدف
نجيب محفوظ حين ماله أحد عباس صالح
عام ١٩٦٥ م عن النهاية التي انتهى إليها
عصر الخمسزوي بسطاً «الشحاذ» ،
فأجاب : «ليس أمامي إلا أن أنتحر أو ألتحق
إلى الميت ..»^(١٢) أن يعبر عن ذات
نفسه ، لكنه كان يهدف إلى التعبير عن قيم
سلبية لأحد في هذه الفترة المرهقة بالفرجة
الثقيلة .

وقضية الشكل الفني في حقيقتها قضية قيم
جمالية اجتماعية . يستخدم نجيب قالباً
تقليدياً لكنه يجدده بأن يضع فيه قيماً جديدة
حية . من هنا فإن حجم الحوار ، أو العناية
بالوصف المفصل ، أو ظهور بكل فعال مثل
«سعيد مهران» أو يظل غير فعال كما في
«حاضرة المحترم» و«قلب الليل» ، أو
احتفاء البطل في «فرثرة فوق النيل» ليست
كلها مسألة «شكل» أو «تكتيك» ، لكنها
في الواقع قيم جمالية اجتماعية .

ففي الثلاثية ، مثلاً ، كما يقول نجيب
محفوظ في مقاله الذي تتناول فيه - كان
الاهتمام ينصب على الحياة في ذاتها فكان
الاهتمام ينصب على تفاصيل البيئة
والأشخاص والأحداث ، وهو أسلوب
يمكس الحياة في جعلتها .

ومن «أولاد حارتنا» حتى «الطريق»
كانت القيمة السائدة هي قيمة البحث عن
قيمة ، أو عن طريق ، فأصبحت الأفكار
مشغلة الاهتمام ، فتوارت البيئة ، وبرز
النموذج والرمز .

ومع الشعور بالسقوط الاجتماعي بدأ
البطل يقبى ، والحوار يسطو ويشرشر ،
والوصف يسقط أو يركز في لمحات ذلّة .

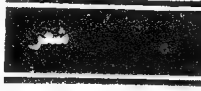
ثم عادت قيمة البحث فعادت جمالياتها
ملحقة في أفاقها .

وليس التجديد إلا هذا التنوع المحصن في
القيم ، وتلك الحيوية في الكشف عن مآزق
الوجود الإنساني الذي يستفرقه هدير
الحياة . وهذا مناخ المفهوم الجمالي للتجديد
عند نجيب محفوظ . وتنبع قيمة أدب نجيب
محفوظ من قدرته على احتضام القيم
الإنسانية العربية لأجيال متعددة ثم تحول
نسيج القيم نسيجاً من قيم جمالية
اجتماعية ، ومن هنا كان روائياً في
الأساس ، ومؤرخاً ، وسينمائياً ، ورجل
اجتماع ونفس ، في المقام الثاني . وبلغه
النقد المعاصر المتخصصة كان القصص
الروائي هو البنية الهيمنة على الخطاب
عنده ، وكانت السدلالات السياسية
والتاريخية والاجتماعية والنفسية هي البنى
المجاورة للقصص . وكان الانشغال بتراجيديا
الإنسان في قلب الزمن أعظم القيم الجمالية
التي نقرأها في أدبه الرفيع ♦



الهوامش

- (١) للدكتور حسن جاسم الموسوي كتاب بهذا
العنوان : «مصر الرواية» : مقال النوع
الأدبي ، القاهرة - الهيئة المصرية العامة
للكتاب - ١٩٨٦ م .
- (٢) انظر مقال نجيب في الكاتب - عدد
نوفمبر ١٩٦٤ م ص ١٨ - ٢٤ .
- (٣) انظر : يحيى حتى : عطر الأحباب -
القاهرة - مطابع الأهرام - ١٩٧١ - ص
٨٤ - ٨٥ .
- (٤) انجاسي الجديد ومستقبل الرواية : مصدر
سابق - ص ٢٢ .
- (٥) في القاهر الحرجان : أسرار البلاغة -
تصحيح : رشيد رضا - بيروت - دار
المعرفة - ١٩٧٨ م - ص ٣ .
- (٦) لوسين غوزي : دراسات في النقد
والأدب - الانشغال المصرية - ص ٣٦١ .
- (٧) انجاسي الجديد - مصدر سابق - ص
٢٢ - ٢٣ .
- (٨) المصدر السابق ص ٢٣ .
- (٩) أحمد عباس صالح : قراءة جديدة لنجيب
محفوظ - الكاتب - نوفمبر ١٩٦٥ م -
ص ٥٨ .
- (١٠) نفسه والصفحة .
- (١١) نفسه - ص ٥٩ .
- (١٢) نفسه - ص ٥٨ .

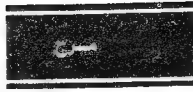


« صباح جميل »

محمد سليمان

وتجوى به نحو قصر يخبئه الماء -
لم يقل برجا ..
وحجره الخوف لما تسلق أقرانه رأس خوفو
ولكنه مثل قرْدٍ تارجح فوق الجمايز ،
واقطع التمر من نخلة تنمذى بلحم الشياطين ،
ثم تدحرج خلف القطار طويلا كمنذنة
شق صبح المدينة
لم يبق من حقله أثر .
والحروب التي اندلعت بين ساقبه ،
قد ألبأته إلى الحبو
هل زاره أحد ؟
أم رمى الله في ثوبه الزويعات
مسافاته اتسعت
واليمام الذى كان يلعب بين المواسير غاب ،
ولم يبق غير الذباب
وفرعونه تتمدد خلف الزجاج تُكلمه
فيمد لها يده كي تقوم
يُنفض عنها الغبار .. يكحلها
ويرش المطور
يلمّع ياقوتة التاج
هذا صباح جميل ...
رمى ثوبه
وأزاح الغطاء الزجاجي
بص حواليه ،
ثم استراح إلى جانب الملكة .

صباح جميل
وبوابة المتحف ابتسمت
وهو في البهو يستقبل العابرين ،
يحدثهم عن ملوك
يترجم للأجنبي
ويرفع طفلا إلى حافة الضوء ،
أو يتحول في كتف الشيخ عكازة
والصباح له في الدهاليز طعم القرنفل
حجرته تحت ذيل المدينة فضفاضة
سوف يصعد تسعين سلمة ،
قبل أن يتهاوى على صرخة الباب ،
أو يتدحرج بين النفايات مرتظما بعداء قديم
وأنيق لا زهور بها
والصباح كتفاحية أو كبجر
ولم يركب البحر
لم يذغ طيارة للعشاء
ولم يقترب من حصان أصيل
ولكنه طار فوق البراق
لوى ترعة حول ساقبه وانساب مثل القراميط
كلم جفينة الماء - تلك التي تنخير فحلا



الخطوط الأساسية لفن المسرح الاجتماعي

بقلم : إرفين بيسكاتور
ترجمة :
د. يسرى خميس

١ - وظيفة الانسان

به إلى طريق مسدود ، حيث لا مخرج للمواقع الاجتماعية !!

هذا الوضع المعقد ، الذي يتعلق بفن الأداء التمثيل بشكل مباشر ، لن يحله سوى رجل مسرح ، ينطلق تصوره من وظيفة المسرح للتغيير ، قادراً على تحديد المسار بشكل كامل . علينا دائماً وأبداً أن نعود إلى النقاط الأولية في الحركة ككل . فالتغير الذي حدث ، لم يكن تغيراً اختيارياً ؛ لكنه كان نتيجة تغير في طبيعة العلاقات نفسها . وهذه العلاقات هي الحرب والثورة . كان هذا العاملان هما اللذان غيرا الإنسان وبنيت الفكرية وموقفه تجاه القضايا العامة . لقد أجهزوا على العمل الذي بدأ منذ لحسين عاماً قبل ظهور الرأسمالية الصناعية .

لقد قامت الحرب بعواصفها الصلبة وبانفجارات جليدها النارية ببدفن الفردية البورجوازية . الإنسان ، ككائن فرد ، مستقلاً - أو هكذا يبدو - عن علاقاته الاجتماعية ، متمركزاً في ذاته ، دائراً حول نفسه ؛ استقر حقيقة تحت الالفة الرخامية وللجندي المجهول . أو كما صاغها ريمارك « لقد مات جيل ١٩١٤ في الحرب .

أساساً بالنسبة لما أسميته « وجهة النظر الجديدة » هو موقف الإنسان ، مظهره ووظيفته في المسرح الثوري . الإنسان وعواطفه وعلاقاته الشخصية وعلاقاته الاجتماعية ، كذلك موقفه في مواجهة القوى فوق الطبيعية (الآلهة ، القدر ، المصير ، ومظاهر الأشكال المختلفة لهذه القوى وتطورها) - كل ذلك يكتب أهمية شديدة لكتاب المسرح والمعالين في حقن الفن المسرحي على مر العصور .

لكن مسرح الفولكلور^(١) أو بتعبير أدق فكر وتصور رجال هذا المسرح - كان يرى ضرورة عرض « الإنسان » - أي الإنسان في علاقاته - في أعلى درجة ممكنة من درجات التقاء الكيميائي . بمعنى أن ، الإنسان « كشيء في ذاته » هو النواة الأساسية للدراما والمسرح . فلقد تحولت مقولة « الفن للشعب » على طريق « الإنسان العظيم » إلى عكسها المباشر ، أي إلى « استقلالية الفن » . طريق طويل هو طريق الفردية البورجوازية والآمها الخاصة - أية سخرية !! أو مسرح الفولكلور^(٢) والمعالين فيه هم الذين وصلوا





المعارضة والكفاح ضدها ، يمكن أن نربط حياتنا وباللحظة التاريخية ، للقرن العشرين . فمئذنا أحمل على تصعيد المشهد الخاص وأرجعه إلى جذوره التاريخية كأساس فكري لكل مشهد فوق خشبة المسرح ، فانا لا أقصد بذلك سوى تصعيد المشهد إلى المستوى السياسي الاقتصادي الاجتماعي - وهكذا نربط خشبة المسرح بحياتنا .

وما يطلب من الفن في عصرنا هذا خارج هذا التصور ، ما هو - عن قصد أو غير قصد - إلا إنحراف بطلاقاتنا ومحاولة لسلها حيويها . فنحن لا يمكن أن نؤكد على الدافع الخلق أو الأخلاق في المشهد المسرحي ، عندما يكون المحرك الحقيقي لتلك الدوافع ذا طابع سياسي إقتصادي اجتماعي . والذي لا يريد أو لا يقدر أن يرى ذلك ويعترف به ، فهو بسيطة لا يرى الحقيقة . وهكذا ، لا يمكن للمسرح أن تحركه دوافع أخرى إذا أراد أن يكون مبريراً عن مرحلته ومثلاً لجليله بشكل حقيقي .

ليس صفة ، أن تستخدم الوسائل التقنية في ميكنة خشبة المسرح ، في عصر تفوقت فيه إبداعات التقنية على كل الانجازات في المجالات الأخرى . كذلك ، فإنه أيضاً ليس صفة ، أن تصعد هذه الدفعة في التقدم التقني - بشكل أو بآخر - مع النظام الاجتماعي القائم وتتناقض معه . فلقد كانت دائماً الثورات الفكرية والاجتماعية مرتبطة بأشد الأرباط بتغير كبير في الوسائل والأدوات التقنية . كذلك ، فإن تغير وظيفة خشبة المسرح لم يكن ممكناً دون تغير جهاز خشبة المسرح بشكل جديد وجري .

ولقد بدا في أثناء ممارسة ذلك التغير ، أني أقوم بعمل كان من الضروري أن يستدرك منذ فترة طويلة . فباستثناء القصر الدائر والإحسانة الكهربائية ، ظلت خشبة المسرح في بدايات القرن العشرين في نفس الحالة التي تركها عليها شكسبير . فقلع ذو شكل رباعي ، صندوق للنظر ، حيث يُسمح للمشاهد فيه أن يلتقي - والظنرة المنسوعة - الشهيرة على ذلك العالم الغريب . لقد اكتسبت هذه المسافة التي لا تفهم بين خشبة المسرح والصالة ذلك الطابع لمدة ثلاثة قرون من الدراما العالية .

كانت هدف تصعيد المشهد المسرحي ودفعه في اتجاه « التاريخي » . هذا التصعيد ، الذي لا يجوز فصله عن استخدام الديالكتيك الماركسي على المسرح ، لم يكن معروفاً من قبل في مجال المسرح . ولقد قمت بتطوير الوسائل التكنيكية لشد بعض الثورات في الانتاج الدرامي . وكثيراً ما حاولوا استغلال هذا التصور ضدي ، بحجة أن الفن الحقيقي هو الذي يرتفع « بالشخص » ويتصاعد به إلى « النموذجي » ، الذي يؤدي إلى « التاريخي » . لكن معارضونا دائماً لا يلاحظون أن « النموذج » لا يمثل قيمة ثابتة خالدة ، إنما الفن - كل الفن - يضع الأحداث في مجرى تاريخ المرحلة التي يكون فيها . فالمرحلة الكلاسيكية رأيت نموذجها الخالد في « الشخصية العظيمة » ، وفي مرحلة جمالية سوف تراه في التصعيد « للمجيد » ، وفي مرحلة أخلاقية تراه في الأخلاقيات ، وفي حقبة المثالية يكون في السمو - كل هذه القيم كانت تتميز في أوقاتها فيها خالدة ، وكان الفن هو الذي صاغ هذه القيم ونشرها وبثها .

أما بالنسبة لجلنا ، فلقد استهلكت هذه القيم ، ونجوزت ، بل ماتت .

تري ، ما هي القوى القدرية لعصرنا هذا ؟ لم يعترف جلنا بقدر مبرك مصر ، عليه أن ينحني أمامه حتى يغلق منه ، وعليه أن يتغلب عليه إذا أراد للحياة أن تستمر ؟ الاقتصاد والسياسة هما قدر هذا الجيل ، وتكتيجه لها : المجتمع ، « الاجتماعي » . فقط من خلال اعترافنا بهذه العوامل الثلاثة ، سواء عن طريق الموافقة أو

كانت « شبه - دراما » . لقد هاش المسرح قروناً ثلاثة في ذلك اليوم الحياتي : أنه لا يوجد متفرج في صالة المسرح . حتى تلك الأعمال التي كانت تعتبر ثورية بالنسبة لوقتها ، خضعت لمثل هذا التصور ، أو ربما اضطرت لذلك . لماذا ؟

لأن المسرح كمؤسسة أو كجهاز أو كبيت لم يحدد في يومه واحدة حتى عام ١٩١٧ أن تملكه الطبقة القهورة . وأن هذه الطبقة لم تأخذ القصة قط ، لأن تعمل على تحرير المسرح ، ليس من الناحية الفكرية وحدها ، بل من حيث بنية المسرح ذاتها . لقد أخذ يخرج المسرح الثوريين في روسيا هذه المهمة على عاتقهم في الحال وبأقصى طاقة ممكنة . وكان من الضروري بالنسبة إلى عند غزوى للمسرح أن أسير في طرق متشابهة ، التي لن تؤدي في ظل العلاقات القائمة عندنا ، إلى إلغاء المسرح أو حتى تغير معمار وتقنية المسرح ، بل تؤدي إلى تطوير جهاز خشبة المسرح تطويراً جدياً ، يمكن تلخيصه في نفس شكل الصندوق القديم .

ومند تجربة المسرح البروليتاري^(١) حتى مسرحية « حاصلة على أرض الرب » ،^(٢) والرغبة تراود - بدوافع مختلفة - في أن ألغى الشكل البروجوازي خشبة المسرح ، وأصبح مكانه شكلاً آخر ، يعمل على إشراك المتفرج في المسرح كفكرة حية وليس كتصور وهمي . وبماطبع يرجع هذا الفهم إلى أصول سياسية ، وتندرج تحته كل وسائل المسرح التقنية . وإن كانت تلك الوسائل لم تستكمل بعد حتى اليوم ، ومازالت تؤثر بشكل مباشر في أن دراما بشكل متصف ، فإن السبب في ذلك يرجع إلى تناقضها مع البيت المسرحي الذي لم يتوقع حدوثها ♦

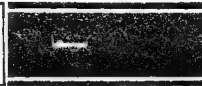
الهوامش :

(١) الملحق الحرفي للكلية الألمانية : مسرح الشعب . من مسرح برلين الشهيرة ترجع بداياته إلى عام ١٨٨٠ .

(٢) شاعر إيطالي (١٥٥٤ - ١٥٩٥) .

(٣) المسرح البروليتاري - أسسه يسكاتور عام ١٩٢٠ في برلين . وكان يقدم عروضه في قاعات وسط الأحياء العمالية .

(٤) مسرحية . أعرضها يسكاتور عام ١٩٢٧ على مسرح الفولكسبونه .



ونهاية ، وما شاهدناه على الشاشة بخصوص تلك العائلة لا يمكن تحديد بدايته .. ولا نحن قادرون على التكهّن بنهايته .

إننا أمام تاملات سنيماية لحياة أسرة مصرية ، صاغها فايز غالى تأليفاً وخيرى بشارة إخراجاً . والذي رأيناه على الشاشة بخصوص هذه الأسرة لا يمكن اعتباره يوم حلو ويوم مر .. فلم تكن أيام تلك الأسرة حلوة .. ولم تعرف للسعادة طريقاً .. حتى اللحظات القليلة التي قد تبدو سعيدة لأنها ما تبيّن أن تكون هذه اللحظات إرهابية أو مقدمة لمأساة كبيرة . فعندما تزوج الأبنة الكبرى وتتصور الأسرة إنها على بداية طريق السعادة ، حتى ولو جزئياً ، لأن هذا معناه حل مشكلة إحدى فتيات الأسرة ، وبالذات لأن هذه الفتاة هي الكبرى وعبرت بطرحه عن مشاكلها العاطفية والجينية .. يكون ذلك بداية لسلسلة من المتاعب والتضحيات ، حيث تقيم الابنة وزوجها مع الأسرة .. ويبدأ هذا الوافد الجديد في فرض سيطرته على العائلة ، ومنع زوجته من المساهمة في نفقات المنزل ، بل ويتمتع في نفس الوقت من مصاد أنشط الجمعية التي كان ملتزماً بها قبل الزواج .. مما يشكل عبئاً جديداً على الأم عاتية (أدت الدور فاتن حمامة) .. وتفسد أحدي بنات الأسرة وتدعى لمياء (أدت الدور سيمون) إلى العمل في التمريض ، ثم نجلها تقوم بإعطاء حقن للمدمن المخدرات من أجل الحصول على دخل أكبر للمساهمة في نفقات الأسرة ، ويستطيع زوج الابنة الكبرى (قام بأداء الدور محمد منير) كشفها ، ثم يهددها ويقيم معها علاقة غير مشروعة أو يمارس ذلك .. وعندما تكتشف زوجته ما يحدث تنهار ويكون رد الفعل انتحار أختها لمياء . وتصل مأساة هذه الأسرة إلى مداها في اللحظة التي قررت فيها الأم منع وحيدها الصغير من الذهاب إلى المدرسة ، لأنها غير قادرة على الاتفاق عليه ، وهو عاجز عن نأحية أخرى عن الاستمرار في الدراسة . بسبب الفقر الذي تعيش فيه الأسرة .. وبطريقة مؤثرة يتم بلأغ الصبي بقرار عدم ذهبه إلى المدرسة أو حرمانه منها .. والصبي في البداية يقاوم ويعترض .. لأنه لا يفهم حقيقة ما يحدث أو هو غير قادر على استيعابه .. لكن لا جنودى من

الأفلام المصرية فى مهرجان القاهرة

السينمائى

الثانى عشر

نيلم : يوم حلو .. يوم مر

أحمد عبد الله

الصبي في حل أحلى مسابقات الفوايز . أسماء كاميرات التلفزيون يتحدثون الطفل .. ثم تحدث الأم .. تترك .. لا تعرف ماذا تقول .. ثم بغوية شديدة وبدون افتعال تحدث عن مشاكلها .. وعن معاناتها .. لكن المديعة تمنعها . الأسرة في رحلة العودة .. سعيدة بالجائزة .. ولكن يبدو أنها كانت لحظات سعيدة مؤقتة .. اختلسوها من الزمن .. وتواروا بها بعداً عن عيون الأيام والظروف الصعبة التي تحيط بهم .. فالأم تقوم ببيع الجائزة .. لأن الأسرة الفقيرة في أشد الحاجة للمئمة .. إذن هو الفقير إذن نحن أمام أسرة مصرية واقعة تحت برائن الفقر .

هذه هي مقدمة فيلم (يوم حلو .. يوم مر) ولا نستطيع أن نقول إن ما ذكرناه هو بداية حكاية الفيلم .. لأن الفيلم لا يمكن لنا شيئاً .. فالحكاية لا بد لها من بداية

في إطار مهرجان القاهرة السينمائى الدولى الثانى عشر هذا العام ، تم عرض مجموعة من الأفلام المصرية المتميزة ، والتي تم اختيارها بعناية هذه السنة ، ومنها (يوم حلو .. يوم مر ، عنبر الموت ، كراكيب ، الحقونا) . وذلك بعد استبعاد العديد من الأفلام المصرية ذات المستوى المتواضع .

وسوف نتعرض في الصفحات التالية لفيلم يوم حلو ويوم مر بشئ من الأسهاب ، على اعتبار أنه سوف يتم عرضه بعد انتهاء المهرجان ، عرضاً جماهيرياً .

سيدة في الحسنيين من عمرها .. أو تكاد .. بصحبة أربع فتيات تتفلاتن أعمارهن بين الخمسة عشر والثلاثين عاماً .. وصبي صغير لا يتجاوز عمره الاثني عشر عاماً .. يلعبون جميعاً إلى بيتي التلفزيون لاستلام الجائزة التي حصل عليها

الاعتراض، وبالفعل يترك المدرسة، ويعمل في أحد الأفران، ويعرض لاهانات عديدة، ومعلقة سبحة بداع ويبدون داع.. وكان كل البشر مصممون على المسامحة في مأساة تلك الأسرة وإهانة أفرادها.. ويترك الصبي الفرن أو يتم طرده بمعنى أدق.. ثم يعمل بعد ذلك في جراج للسيارات، وبعد هذا يتم إجباره على العمل في ورشة أحد الدائنين الذين يطلون الأسرة بالسداد، لكي يكون أجره سداداً لجزء من هذه الديون.. وفي الورشة يتعرض لاهانات الكبار مثل ما يحدث في معظم الورش والمصانع الصغيرة التي لا بد أن عين الصغار بحجة تعليمهم وكان الاهانة والتكبريل بالصغار هي لمن تعليمهم أو أدوات للتعليم.. ولكن العصبى يتمرد داخل الورشة، في مشهد من أجل مشاهد الفيلم.. ويعلن عه رفضه مسكاً بعصاه يضرب بها كل من يقابله.. وتكون النتيجة علاقة ساخنة من زوج شقيقته المستبد.

وتدخل الأم وتبذله من هذا الضرب المبرح الذي تعرض له نتيجة تمرد، ولكن الصبي يتمرد مرة أخرى، ويعلن عن رفضه أن يتحمل وحده مسئولية سداد ديون الأسرة، ويطلب أن يشترك الجميع في هذه المسئولية.. ثم يهرب ويغيب الشوارع

ويتحول إلى صبي مشرد.. ويرجع في النهاية وبالتحديد في عيد الأضحى وهو يحمل لفافة بها قيل من اللحم.. ومن خلال تمرد الصبي فإن الفيلم يقول لنا شيئاً على جانب كبير من الاهمية وهو المسئولية لا يجب أن تقع على جيل عحد، بل يجب أن يتحملها الجميع كبار أو صغارا.. ذلك لأن ما يحدث على مستوى الواقع أنه مطلوب دائماً من الجيل الجديد أن يتحمل تبع أخطاء الأجيال التي سبقتة.

وهناك سعاد (قامت بأداء الدور حيلة كامل) التي تعمل في المنزل على ماكينة خياطة، وتتحمل جزءاً من المسئولية، نجدها هي الأخرى مطلوب منها أن تقضى وتتزوج من شخص لا يحب، ذلك لأن الأسرة مدينة لهذا الشخص ببلغ ما، وخولى الأسرة أن تسد الدين أو تقدم الفتاة ثمننا لوفاء الدين.. والفتاة تقاوم وترفض عهدة مرات.. وعندما تجد أن مقاومتها غير مجدية تهرب وتتزوج من أعرض وأبكم.. ولكنه على أى حال كان أرحم وأكثر إنسانية من هؤلاء الذين يسمعون ويتكلمون والذين تحولوا إلى وحوش في شباب أدمية.. وهكذا تستمر حياة تلك الأسرة من أسوأ إلى أسوأ، ومن يوم مر إلى أكثر مرارة، ومن مشاكل صعبة إلى مشاكل مزمنة.. وكان-

ما يزال - النقره السبب الرئيس لكل تلك المعاناة التي تعيش فيها هذه الأسرة.. ولكن أليست هناك مثالت الأسر المصرية التي تعاني من أزمات اقتصادية مزمنة.. بالتأكيد هناك المثالت.. ولكن لماذا هذه الأسرة بالذات.. هذا هو السؤال المهم.. والاجابة لا بد أننا سنجدتها في الفيلم نفسه.. فتلك الأسرة هي مجرد نموذج اختاره صانعو الفيلم بعناية من وسط آلاف الأسر المصرية.. وهذا هو دور الفن.. حيث أنه في المقام الأول اختيار.. وحيثيات الاختيار هي التي تجعل لكل عمل فني خصوصيته وتأييده.. ففتاة بطلة الأسرة والفيلم هي نموذج لذلك الإنسان المصري الذي لديه مقدرة مذهلة على مواجهة الصعاب، والتحايل عليها.. ولعل القيمة الكبرى في شخصية عائشة هي القدرة على المقاومة، بل والاستمرار في تلك المقاومة للنهاية.. لأن الذي يعطى للمقاومة قيمة أكبر هو الاستمرار.. فعايشة في وقت من الأوقات كانت مسئولة عن زوج مريض ووقفت بجانبه حتى مات.. بخ موت وترك لها أربع فتيات وصيها صغيراً.. ومعاشاً ضئيلاً لا يكفي في ظل الظروف الاقتصادية الصعبة التي تمر بها البلد كلها.. أما الميراث الوحيد الذي يتركه الزوج هو ديون لم يستطع



سدادها . . والمعاناة لا تتوقف عند حد معين . . حتى أصبح المراد من رب العباد هو وجود القوت الضروري الذي يساعد على استمرار الحياة . . وصور المعاناة عديدة ومتنوعة ابتداء من الوقوف في طابور الجمعية وانتهاء بالمعاش الذي يتم صرفه بصعوبة شديدة . . والمرض ذلك الشيء المخيف الذي لا يعد قادرا على مواجهته هو الاثرياء . . هو الآخر لم يرحم هذا الاسرة فالأم مريضة بالسكر والابنة الصغرى مريضة بسبب الفقر .

ليس هذا فقط : بل ان اخي نفسه الذي تعيش فيه الاسرة هو نفسه مشكله . . أنه أحد الاحياء الشعبية بكل ما يعاني منه هذه الاحياء لها هي الخواص الضيقة التي تكاد أن تختفي من يعيشون فيها . . بالإضافة ويكبل مشاكل عدم نظامتها ، في يوم زفاف الابنة الكبرى فطعت المجارى ، وسدت الطريق الضيق الموصل إلى المنزل ، وكان القدر كان واقفا لهم بالرصاد ، حتى في لحظات الفرح القليلة . . ما اضطرهم إلى استعمال لرح خشبي لتوصيل العروس والعريس إلى شفتها . . والذي حدث في هذا الموقف انهم تعاملوا معه بسخرية ، وضحكوا من السلى بمجدة . . ومن أنفسهم . . وعلى أنفسهم . . وكان لا بد أن يضحكوا . . وإلا اتوا جميعا من الغيظ . . ومن الفقر .

وعلى الرغم من ذلك كله . . كانت عائشة متمسكة بمصريتها وأصالتها . فتمتعا ماتت أحدي السيدات من جيراتها اتشمت بالسود وشاركت النسوة العصراخ والمويل . . بل وقامت بفصل جثة المتوفاه . . وعند زفاف أحدي فتيات الحارة ، استدعوا لتزعم بعمل مسكاج العروس أو تلويقها حسب التعبير الشعبي الدارج .

وقد يبدو للبعض أن الفيلم انتهى فيه سعيدة . . وهذا غير صحيح . . فليس معنى أن ينتهي الفيلم وعائشة تحصل فحيدها ، وتقتض صغيرها الذي عاد ، انها مشكلة سعيدة ، أو أن مشاكلها لم يعد لها وجود . . فهكذا الانسان المصري الذي نجده يبتسم في سخرية ، في أنس لحظات حياته . . وهذه فلسفة عميقة اكتسبها الانسان المصري على مدى تاريخه الطويل . . وهذه الفلسفة هي التي أعطته

القدرة على المواجهة والاستمرار وتلك هي القيمة الكبرى في شخصية عائشة . . الاستمرار والمقاومة على الرغم من كل الصعاب . . ووجود حفيد معناه أن هناك أملا قد يتحقق حتى ولو في المئة الطويلة . . أو أن هناك شيئا مازال نظيفاً ويكرأ يمكن أن يحدث تغييرا ما . . ورجوع الصبي الذي كانت تعلمه أنه لكي يكون رجل البيت ، معناه أن عائشة لم تحسر كل الجولات وإن هذا الصبي يمكن أن يروضها عن بعض معاناتها . . فهو السلاح الذي يمكن أن تواجه به الزمن فيها بعد وحالها . . أو يجب أن يكون ذلك .

أن الفيلم كما قلنا دعوة للتأمل في حياتنا . . فليس هناك حكاية ولا صراع من النوع التقليدي الذي نعرفه . . ومن هنا اكتسب السيناريو الى كتبه فايز غاي تميزه وخصوصيته . . فهو يتأمل حياتنا من خلال تلك الأسرة التي تعيش في قاع المجتمع . . ويدعونا أن نشاركه ذلك التأمل ، والذي نلاحظه في هذا الفيلم أن صانعيه يتعاملون مع شخصياتهم بحب شديد ، وبإعجاب كبير ، ويوجهون الدعوة لنا كممثلين أن نشاركهم هذا الحب ، ونشاطهم ذلك الإعجاب . . . ومن ثم نجد أن السيناريو يتم اهتماما ملحوظا بالتفاصيل الغيرة في حياة أسرة عائشة مع التعبير عن الاحاسيس الدقيقة في تكوين الشخصيات . . وقد نجح فايز غالي في رسم شخصياته بشكل جميل كل شخصية متميزة عن الأخرى . . هذا وقد أهتم بأبعاد كل شخصية بالفنر الذي يتناسب مع موضوع الفيلم وعلاقتها بالأحداث . . وعلى الرغم من أن عائشة كانت هي الشخصية المحورية التي دارت في فلكها الأحداث نجد أن السيناريو كما موقفا إلى حد بعيد في اهتمامه بشخصية الصبي نور ، الذي كف من خلاله مأساة الاسرة ، وجعله بمثابة ناقوس الخطر الذي ظل يثق طوال أحداث الفيلم ، وينبئنا إلى خطورة ما يحدث .

أما عن زوج الابنة الكبرى فهو شخصية لا يمكن إلا أن نكرها ونفخها ، لأنه صورة كربية ومفتره للعامل المصري الذي يكسب الكثير ، ولكنه يتق ما يكسبه على ملذاته ومزاجه الشخصي ، وبالذات تعاطي المخدرات ، ومن ناحية أخرى نجده يستغل الظروف السيئة للأسرة عائشة ، ويغيرهم

عكك شراء أدوات منزلية غير قادرين على شرائها ، أو يمتنع عن تكمله مشروع الزواج من سناء غير مكرت لما يمكن أن يجلف ذلك من آثار سيئة على الفتاة وذويها . . ولكن على الرغم من ذلك فإن الذي يطلبه من الاسرة والذي يبدو أنه شيء غالي الثمن ، هو في الحقيقة شيء ما . . بعد من مياهر الترف أو الكماليات ، الذي يجلب به وعظله ويتمسك به كشرط لانعام زواجه هو ثلاثة ، ويعبر عن حلمه البسيط هذا بكلمات بسيطة هذا حيث يقول « أريد أن أشرب ماء مثلجاً والتمه البليخ مثلجاً هو الآخر » ، وحال هذا المطلب البسيط هو تعبير عن حالة السود الأعظم من الشعب المصري الذي أصبحت مطالبه بسيطة جدا ، ويعيده كل البعد عن أي ترف أو بلخ .

ولكن يؤخذ على السيناريو أن بعض المواقف فيه لم تكتمل ، أو لم يتبع السيناريو مجبى أحداثها للوصول إلى نتيجة الحداث . . وهم فعمدنا نهرب الابنة سعد من التزول ، وهم من مساكن الاحياء الشعبية ، لا نجد أي رد فعل لذلك . . مع أن هذا يمثل حداثا غير عادى ، ثم نشاهد تأثير ذلك على الاسرة ، وكأنها مسألة بسيطة وروتينية أن تهرب فتاة من الاسرة . . كذلك عن (ما تقوم ليهام باشعال النار في جسدها في محاولة للانتحار ، م نعرف نتيجة ذلك على وجه التحديد . . فهل ماتت الفتاة أم تم انقاذها . . ما همة انكاس ما حدث على المراد الاسرة وعلى الأم بالذات . . نعرف ذلك أيضا . . فإذا كان الاقتصاد مطلوباً في سرد الأحداث ، لكن لا يجب أن يصل هذا الاقتصاد إلى حد يتر الأحداث وتشويه مسارها .

أما عن اخراج الفيلم ، فقد اختار غيرى بشارة الأسلوب الواقف ، شكلا ومضمونا ، فهو يقدم لنا واقعا محددا في ظروف معينة ، بصق شديد وبدون زيف ، ولكنه ليس نسخا للواقع وإنما بواقعية فنية ، فقدم مكان الأحداث وهو هها احيى الشعبي بكل ما يميزه به ، وبصورته الحقيقية دون تجميل أو خداع .

وقد اهتم غيرى بشارة بالتفاصيل الدقيقة في حياة الاسرة ودخل الحارة ، وطبيعة هذه العلاقات والتغيرات التي طرأت عليها وعسى الحارة المصرية بشكل علم . . ولأن تصوير الفيلم كان في أماكن



حقيقية فقد استلزم ذلك مجهودا كبيرا من مدير التصوير طارق التماسي التهادي. لأن يتحول بكامله بشكل حر داخل الأجيال الشخصية ، لدرجة أن الممره يجب أن التصوير كان في أحد الاستوديوهات ، ولم ير أحدا من المشاهدين يحتمل في الكاميرا ول يشوه الكادر تجمع ما من الجملعير بشكل أو بآخر . ولكن يؤخذ على طارق التماسي أن هناك بعض اللقطات التي تم تصويرها داخل شقة الأسرة كانت الإضاءة فيها غير ملائمة للجو النسي .

وأذا كان خيرى بشارة استطاع أن يحافظ على الإيقاع المناسب لطبيعة الأحداث داخل الفيلم ، فقد كان للمنتاج الذي قامت به رحمة منتصر دورا أساسيا في ذلك ، من خلال انتقالاتها السلسة أحيانا والحادة أحيانا أخرى ، والتي كانت متسقة مع طبيعة الأحداث داخل المشاهد والفيلم .

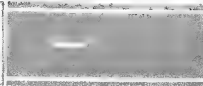
ومن المصوبة يمكن التترض لهذا الفيلم دون أن نتحدث عن التشيل ، ذلك لأن الفيلم كما أصبح في السطور السابقة لا يتم بناءه الدارامي على حدوثه أو على الشكل التقليدي للسرد ، وكان المثلون هم إحدى وسائل التعبير الأساسية من خلال انفعالاتها وتأثيرها بما يحدث وتأثيرها فيما يجري . ومن هنا كان دور التشيل حيويا وأساسيا ، وقد نجح خيرى بشارة بداية في اختياره للمشاهدين والممثلين ، وبالعلاقات فاشرة حميمة ، في دور الأم ، وكسختها ذاتيا ، استطاعت أن تؤدي دورها بامتياز كبير ، من خلال أسلوب أدائي بسيط معادل لبطانة الشخصية ، وقد اهتمت بكل تفاصيل الشخصية ، من حيث الثقافية في الحديث والمفوية في السلوك ، ومن ناحية أخرى فقد حافظت على مصرية الشخصية . ولهذا كله فقد وجدنا أن فنانة هامة انصهرت في علاقة وتوحدت معها ، وأصبحت شيئا واحدا . ولعله من أقرى المشاهد التي أدها فنانة حين هو ذلك المشهد الذي تحدثت فيه أمام كاميرات المليونير في بداية الفيلم ، فقد استطاعت من خلال ثقافتها وبساطتها أدها تقديم الشخصية التقديم المناسب لها والمربط بتكوينها العام . ونستطيع أن نقول أن ذلك المشهد كان تلخيصا جيدا لشخصية عائشة ، هذا وهناك مشهد آخر تألفت فيه فنانة هامة وهو ذلك المشهد الذي تحدثت فيه زوجها المتوفى من خلال رسالة وهمية

أملتها على صغيرها . وكما هو عهدنا بعبلة كامل التي رويتنا على تألقها في ادوارها التي مازلت صغيرة من ناحية المساحة ، كبيرة من ناحية الأداء ، نجدها في هذا الفيلم وهي تؤدي دور الابنة المخلوبة على أمها والتي تركت دراستها من أجل العمل في المنزل للمساهمة في مصروفات المنزل وأهله .

وفذلك من خلال أدله أتمم بالطبيعية والتلقائية وكأنها هي بالفعل سعاد الفتاة الفقيرة المطهونة بكل معاناتها وتسردها في الوقت المناسب . إنه نوع من الأداء الذي يصفونه بأنه السهل الممتنع . وقد نجح محمد منير في أداء زوج الابنة الكبرى ، وجعل للمشاهد يكره الشخصية ويتعاطف مع أفراد أسرة عائشة ضلعا . ومن ناحية أخرى استطاعت سيمون هي الأخرى أن تألفت النظر إليها بادائها لدور ليلى . وبالذات لأن هذه هي تجربتها الأولى في السينما . وأيضا كانت حنان يوسف جديفة في أدائها الدور الابنة الكبرى ، حيث أعطت التعبير عن معاناتها الفتاة الفقيرة التي يطعنها الفقر ، ويقت عقة في سبيل إتمام زواجها ، مع تقدم العمر بما تخافها أن تصبح مغلما بمرور الزمن . ونصل إلى ذلك المشهد الصغير الموهوب أحمد حسين الذي أدى دور الصبي نور ، فقد كان بحق هذا الصبي مفاجأة بكل الغايس ، وفي احتضاني أنه لم

يثل وذلك من فط الأتقاع الكبير والمدقق في الأداء الذي تميز بهما . لقد كان هذا الصبي بطلا واستحوذ على مشاعر المشاهد ، وحسن تصوير السينمائيين استطاع في كثير من المشاهد أن يسرق الكاميرا من الكبار .

أما عن القبول بأن الفيلم قاتم جدا وينطوي على العديد من صور المماناة ، فإن هذا لا يهيب الفيلم .. بل على العكس . فهذه الصورة الواقعية جعلت الفيلم أكثر صدقا ، فليس مطلوب من الفنان أن يرف الواقع ويقدم صورة وروية ليس لها وجود .. فهذا هبة واقتضا ، وهله هي حوائنا . وهذه الأسرة التي قدمنا لنا الفيلم يكل ما فعل منة ، قد تكون أحسن حالا من بطلان من آلاا الاسر التي تن تحت برائن الفقر ... ولكن وهل البرغم من تلك الصور المؤلمة والمروجة التي شاعناها فإن بعضا الفيلم يقولون لنا انه في وسط ذلك كله فإن هناك العديد من المصيرين والمصيريات اللذين مازالوا متماسكين ، وقادرون على مواجهة كل الصعاب ، مهما كانت .. لم تكن عائشة صورة توسي بالأمل .. لم يقل لنا الفيلم من خلال تلك الشخصية ، أنه طالما بقيت مثل هذه الشخصيات ، فإن هناك أملا في الإصلاح والتغيير .



وفي أغلب أحوال الفتوات الذين ظهوروا في السينما المصرية ، فإن هذا البطل شعبي انسان فقير معلم في البداية . لكنه ما يلبث أن ينفذ بـ... أن يشهر ثبوته ويعلن نفسه « فناناً » فيصعد السلم الاجتماعي . ويرتقى الدرجات ويتحول من رجل وضع لى « نيل » من خلال ارتباطه ، غالباً ، بامرأة ثرية تشتهر بفحولته وقوته الجسدية . فتتخذ زوفاً يدافع عنها وتتظل به .

ولغة الفتوة هي دائماً لغة العنف ، والفتوة . فالرجاء للأقوى ، والسيطرة دائماً على الضعيف . وقد اهتم الروائي الكبير نجيب محفوظ بـ... الفتوات في السيناريوهات التي كتبها خصيصاً للسينما ، ثم في رواياته السينمائية مثل « أولاد حارتنا » و « الحرافيش » . والمشارب من القصص الشهيرة مثل الرجل السالى . . فضلاً عن الفيلم المشهور الذي بدأ حياته السينمائية « فتوات الحسنية » لـ... لـ... عام ١٩٥٤ .

ورغم أن البعض قد حاول أن يقترب من عالم الحرافيش بمنظوره الخاص . إلا أن هذا العالم سيظل متيحاً روحاً وقالباً إلى نجيب محفوظ الذي اهتم دوماً بتصوير صراع الفتوات على السلطة . وعلى احتفاظ كل منهم بصورته الخاصة . النبوة - مرتفعاً - مستعداً للسقوط عند أى لحظة - يبدو فيها الخطر على سلطانه ، وعلى العرش الذى امتطاه بقوته وعنفوانه . كما اهتم الكاتب أيضاً بربط هذا الصراع بالفتيات وعلاقة الإنسان بالكون والقدر من حوله . وقد فسر البعض هذه الروايات تفسيرات غريبة تسببت في منعها في بعض الدول العربية .

تقول خيرية الشلاوى في مقال لها تحت عنوان « أزمة النص والفيلم » - العدد ٣٠ من « مجلة الفنون » - أن السينما طوعت أعمال نجيب محفوظ لمقتضياتها وإمكاناتها الخاصة بها . وانخفضت شخصياتها لظهورها هي ولطاقم الممثلين ، ولا يعم بعد ذلك أن يصير الطويل قصيراً والكبير صغيراً ولا أن يتغير ترتيب الأحداث ومراتب الشخصيات ، ولا أن تضيق أحداثاً أو

الفتوات والرافيش بين الفيلم .. والرواية

٣٠ ق

الملك لشر فاحب زوجته سينفر ، وبدا أن يقدم بدور النبل . بعد على هدم يوتوبيا المائدة المستديرة . لكن هناك فرساناً يبحثون دوماً عن سيادة الحق ويكفون في قلوبهم رغبة مشاعر العصفور . وتتفتح عضلاتهم قوية يمكنهم أن تحمل أثام الأجيال فتكا .

ظهر هذا الفارس في السينما تحت اسم « الفتوة » . وهو شخصية شعبية عاشت في أحياء مصر الداخلية في مرحلة من عمرها . ولم ينقرض هذا الفتوة إلا منذ سنوات قريبة . خاصة منذ العشرينات . ويحمل هذا الفتوة السلاح من أجل سيادة العدل . والسلاح هنا عبارة عن عصا خفيفة طويلة مزينة بمسامير نحاسية كبيرة الرأس يمكنها أن تشتم أى رأس تسولوا . . ويرتبط استخدام السلاح عند هذا الفارس الشجى بشيء عذبة منها فتوة الشباب وفورانه . والقدرة الباهرة على استخدام هذه العصا المعروفة باسم « النبوة » . ثم بوجود مجموعة من الاتباع يسرون تحت ظلمها وظل صاحبها . يتفنون ما يقول . فإذا كان فلاناً - فتوة - نبيلاً فالعدل سائد وإذا كان طاغية فربل هو لاء الذين يقعون تحت طائلة مظالمه المتعددة .

في زمن الدولة الاقطاعية ، كان الفارس الذى يجيد استخدام السيف هو الرجل الأقوى . وغالباً ما يكون حاكم مقاطعة أو حاكمها . وهو يحمل السيف في مواجهة الشر . وإذا جاء فارس آخر واستطاع أن ينزله وأن يسقط منه سيفه فبذلك أن يتنازل عن لقب القروية شاء أم أبى . وأن يذهب إلى الظل . أو إلى غابة الأفيال يدفن ماضيه الذى لن يعود . ويدفن معه . .

ومن قوانين القروية أن يظل السيف مرفوعاً من أجل سيادة العدل . ويحت عن الحق . أنه قانون الغلبة في صورة معدله . فالأقوى هو الحاكم . وهو السيد المسيطر . مهما كانت القوة غاشمة . وقد ارتبطت عدة مفاهيم مع مثل القروية والنبل والشجاعة والحكمة . ولا تعرف ماذا يمكن أن يحدث لو أصبح الفارس طاغية . بالتأكيد فإن عصره يتحول إلى عتمة وسوداوية مثل عصر الديكتاتوريات في الأزمة الانسانية .

وقد شغفت السينما بتصوير صراع الفارس من أجل سيادة الحق . خاصة في المقاطعة التي يتنص إليها . ومن أشهر الفرسان « لانسوت » الذى جاء بـ... ناصر

٥٥٠ العدد ٩٢ ربيع ١٩٨٩ م



هو مفتي دائم أو مؤقت قامت به شخصيات كثيرة في كافة أفلام الفتوات . والرجل ليس هروبا بقدر ما هو استعداد لعودة أكثر قسوة وكفاءة . . مثليا وحسب الزوج في « الحارة » وزوج أخرى « شهد للملكة » عاد كي يقتل زوجته التي هاجم بها الرجال حيا . وكذلك شكا في « الشيطان يحظ » كما هرب خضرم الناجي في فيلم « الحرافيش » كي يعود أكثر قوة ويتولى زمام الحارة .

إذن ، لقد هرب محروس كي يعاود رحلة الرجوع إلى الحارة التي هرب منها ورغما عنه . أو انتقاء لشر الفتوة . ومن المهم أيضا أن نشير أن أسباب الهروب أو العودة إلى الحارة مرتبطة دوماً في السينما - بوجود امرأة . فقد عاد محروس كي ينادي بأن أحد اصداقاته المقربين قد تقرب من حبيبته التي هرب لأنه لم يشأ أن يقتلها فنادى أن صديقه وحبيبته يفسونه . فيقتله خلسة . . ثم يقتل حبيبته . . ويصاب بالجنون .

رحلة الفتوة هنا غير كاملة . لمحروس ليس سوى حرووش صغير لا يسمي إلى متعصب الفتوة . وكل ما يتطلع إليه أن يكون رجلا من رجال الفتوة يقتل خلسة من أجل امرأة . وهو دائما مضروب . مطارد ليست فيه ملاصق البطل القنود . وبالطبع هنا هو الفتوة الحقيقية . أما محروس فيصبح جونا يجرى الأطفال خلفه للسخرية منه . ويقتل الحارة في حالة بحث عن فتوة أخرى .

في فيلم « الشيطان يحظ » نرى حلولة مشابهة فشطا الحافري - نور الشريف - يلعب أيضا إلى فترة معتزل لبوسه لكي يكون قريبا من الفتوة اللينباري . فريد شوقي - وإذا كان محروس يعمل في جلاء النحاس . فإن شطا يعمل في مهنة متواضعة أيضا ككواء نايب . وإذا كان حبيبنا قد طلب من شطا البحث عن أجمل فتوات الحارة والاقتراع بها . إنها وداد التي يجيها . لذا فإنه يهرب من الحارة مع فتاته إلى حارة أخرى يسيطر عليها فتوة أخرى ، وعملو للودو اللينباري . هذا الفتوة شبل يطلب الفتاة لنفسه . فيطلب من الزوج أن يطلق زوجته كي يتزوجها هو . وعندما يرفض شطا يقتسم الفتوة مسكنه فيضربونه . ويتعصب شبل الزوجة أمام عيني زوجها . دفع هذا المحطات الزوجين إلى العودة لحارة اللينباري وطلبا من الفتوة أن يتقم للمرأة التي كان يود

« شهد الملكة » هو شهد ملكة النحل التي تجلبد براحتها وانوثتها عشرات الذكور الذين يطاردونها حتى يتمكن أحدهم من امتلاكها ثم يموت . أو تنوت هي المرأة هي زهرة التي تمثل روح الجمال الفتاك الذي يصنع الناطرين . وهي امرأة تدوس في صمودها الطبقى . كما كتبت خيرية البشاري في مجلة الفتوة العدد ٢٨ - حل جامم الرجال مستخلعة سلاح الجنس . وهي ليست من الجمال في شيء يرهق للبالغة في المكياج والاسراف الشديد في تعصر الملابس . هنا بأن الملابس التي ارتدتها نادية الجندي لا علاقة لها أبدا بما كانت ترتدي في « زهرة » التي ترتدي ملابس القريضة الضاعرة ، وعرائس الجرائع السلبية . ولم تكن ترتدي القبعات ولا اغطية الرأس الغربية ولا القساين التي تنتمي إلى تقاليد الربع الأخير من القرن القرن العشرين بينما تمشي في ربعة الأول .

فأرجال الذين يطاردون ملكة النحل هم : السماك الاتيق . والناجي الأكبر . والفيران والفتوة . والمأمور وشيخ الحارة . ورجال آخرون . أما ذكر النحل الذي ترتده الملكة ونحس بقوته فهو الناجي رغم أنه متزوج . وهو في منظورها رمز الرجولة . وهؤلاء الرجال يتصاقبون على الملكة . فتفطهم الواحد بعد الآخر . كأنها تصطاد بضع ذبابات . وزهرة تصعد السلم الاجتماعي بمكياجها تحسد عليها . وهي تستخدم كل الأسلحة المتاحة لها . ورجال

خطبتها . فتقوم للمبارك بين الفتوات تنبال فيها النبايت الضخمة . ويغرس فيها شطا سكينه في صدر غريمه الذي اغتصب زوجته . ويخرج الكبد ويرفضه وسط الجسماءير في نفس اللحظة التي يعتمد في صدره سكيناً جمامته من قبل أحد رجال الفتوة المقتول .

ومن العلاقة بين الفيلمين كتب مجدي فهمي أن « النتيجة في نظري مختلفة تماما . فيلم يحكي العلمى غصاب الجسماءير بمفاهيم غير تلك التي ذهب إليها أشرف فهمي . العلمى قدم فيلم مقاسرات . أشرف قدم فيلم أبعاد واسقاطات . فالفتوة في الشيطان يحظ ليس مجرد فتوة . هو قد يكون حاكيا قد يكون سلطة ، قد يكون دولة مستعمرة تراها وفقا للعين التي ننظر بها اليه . وهي في جميع الحالات شخصيات تكاد تبرز معالمها على الشاشة » .

أما مجموعة الأفلام المأخوذة من حكاية الحرافيش ، فقد ظهرت في فترات متفرقة لدرجة أن حسام الدين مصطفي قد اخرج فيلمين منها ، شهد الملكة والحرافيش ، في نفس الاساسيع . فكان يخرج من هذا الاستوديو كي يستكمل احداث الفيلم في استوديو آخر . أو قد يستعيد من نفس المكياج والديكور . وأشرك معه صلاب قاييل في دور الفتوة الذي يتمكن من السيطرة على الحارة في أحد الفيلمين . ثم هو الطامع أبدا في اختطاف منصب الفتوة من اسرة الناجي منتظرا سنوات طويلة كي يتمكن من هذا المنصب ، لكن أبدا .

ملء بمظلم بارزة ومكائيد الأثني لايقاع
الرجال الأقوياء في حبالهم . هؤلاء
الرجال يصبحون - رغم ما يشتمون به من
قوة - إلى ظلال بابتة . ياتقرون بأهرا .
ومشون في ركابها . حتى إذا قضت وترها من
رجل انتقلت إلى غيره . حتى الذكر الأكبر
الذي يحبه وتنشده فإنه يطاردها مثل بقية
الذكور . فيقطع مثل الجميع بعد أن يجر
بيته من أجها . رغم أنه يعرف ماضيها
واسلوبها في اصطياد الرجال .

وفي هذا الفيلم ، لم يكن الفتوة ، أو حياته الخاصة ، هو الشخصية الرئيسية في الفيلم رغم أن أحداث الفيلم بدأت بمخل تنصيب الفتوة الذي انتصر على خصم له . وهذا الرجل الذي يرمز الرجال تميزه امرأة . ونوح العراب هذا رجل كثيرا المشاجرات وقد فُتقت عينه في إحدى المعارك .

أما في فيلم « الحرافيش » فقد استطاعت المرأة أيضا أن تهزم الرجل ، الفتوة ، سليمان الشاذلي بكل انشغاله . فبنية السمرى امرأة ثرية جميلة ترى فيها الفتوة بعبروته ورجولته تقف في هواه . وتندما يطلب منها الزواج تنقلب من أنه يطلق زوجته الأولى فتضج فيترك عالم الحارة إلى مقر المرأة . ويصبح تاجرا في الظاهر . فتوة أمام سكان الحارة الذين يشعرون من بضاعته . وتنجب من سنية ولدتين يتوق منها صراع ديموي من أجل نفس المرأة .

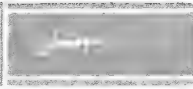
وهذا الفيلم المأخوذ عن فصل « الحب والقضبان » قد اختلف كثيرا عن النص الاصل فالحروب الذي يقوم به الاخ خضر الناجي هو هروب قدرى بعد أن تعرض لانتزاعات زوجة اخيه التي تحبه وتسعى للسيطرة على البيت .

القيلم تعرف أن فرجا لم يكن يعلم يوما جـا
وصل إليه . فهو مجرد بائع بسيط لا يعرف
التمرد ولا يطمح إلى التمييز إلا في أضيـق
الحدود . بل أنه حتى صفات الصفوات
حوت أن بائدة مقاومة . ورغم أنه يسمـع
من أخيه جابر أن جسمه أكثر فحولة من أي
فتوة . إلا أنه لا يبدي تردأ بالرة . وكان
أقصى أسل يمكن أن يبله قبل معركة
المصادفة التي ترك عرش الفتوة على إثرها هو
أن يشتري عريـة .

ومثل فرج غوذجا الحاكم العادل في أوق
ستوات حكمه ، فهو يستعمل منصبه بعمل
الحجر من خلال التبرع للمسجد ، وإيقاف
رضى الأتباع . ويصبح حامى الحياة
وراعى مصالحها . ويرفض أن تقتل أسرته
إلى مستوى أهل . ويظل يعمل سائقا لعربة
سوارس ينقل قوتها البضائع والنسوة . وإذا
جاءت للمركبة الأولى من خلال مصافدة .
فإن المركبة الثانية تكون عن عمد واستعداد
يتكمن فيها القوة من قهر بقايا عصر
الفتوات القديم ليثبت أنه قوى بالمصافدة
والجند . وهذه المراكبة الفاصلة تدفعه إلى
التطلع الاجتماعي مثلا فعل سليمان
النجاشي فالست ملك امرأة جده توفيه له
الفرش الوثير والحمام الساخن - مثلا فعلت
سنية السمرى ، مع جده سليمان - وهى
أكثر جمالا من زوجته زوسية ، وتعلمه
الانفصاح على علم كجيد هو التجارة
والثراء . فالرجل الذى كان يؤمن أن . .

البرميل الممل يجب أن يجف في القمارغ ، ولا
يُحْمَا بعد غرخته وتمع المؤن عن ابتاه الحارة
أَيامًا باز الأسامور تتضاعف كلما زاد
الطلب والظروف إذنى هي التي صنعت
ديكتاتورية فوج . المقعد الجلس
نوفوه ، والذي قرص منه سلوكا بمينه . قد
تكتشف بعض الظروف البالغة الدقة
والصغرى في أقلام او روايات لصنع مثل هذا
الديكتاتور بنفس التفاصيل . لكن فيلم
البحر و يجاز موضوعا حساسا لدعوة اثر
الشراسة في صمعة هذا الديكتاتور .

ففي ذلك العام ١٨٨٧ ، لم يفر
النيل بغضاضه العادي . إذن فهو عام جفاف
وعلى الناس أن تربط الاحزمة على بطونها
حتى يمتازون الأزمة . وقد بلغ القلم من
الكآه ان عزف على نغمة ان قسوة
الديكتاتور أشد قسوة من الجوع الذي
فرضه ظ و ف التنا . في ذلك العام .



فيكتور برليوز ...

أبو الكتابة الأوركسترالية الحديثة

د. زين نصار

وكان برليوز أول من أدخل لفن الموسيقى الحب الرومانتيكي ذو الخيال الجامح ، وكذلك استغلاله للموضوعات الأدبية في مؤلفاته الموسيقية ، حيث قامت الموسيقى بتصوير موضوعات محددة ، فقد تأثر برليوز بكل من :

بإيرون (Byron) وجوته (Goethe) وشكسبير (Shakespeare) وغيرهم . وكان ميله الأدبي هذا واضحاً في جانب آخر من نشاطه الفني عندما عمل كناقد موسيقى (de Debats) على مدى ربع قرن . وبرليوز كمؤلف موسيقى كان مسرفاً في استخدام الأسرار الأوركسترالية ، فكان يلم بأوركسترا غيبل يتكون من ٤٦٥ آلة ، منها : ١٢٠ كمان ، ٤٠ فيولا ، ٤٥ تشيللو ، ٣٧ كونتراباص ، ٣٠ آلة بيانو ، ٣٠ آلة هارب ، بالإضافة إلى آلات نفخ وآلات ايقاع على نطاق واسع . ويتضح من هذه الأرقام المبالغ فيها مدى حب برليوز للضخامة في أعماله ، كما أنه قد درس بناية الفروق الدقيقة والصغيرة جداً للألحان والألوان والظلال ، كما لم يفعل أحد قبله . ويعتبر برليوز واحداً من عظماء الموسيقيين المجددين في أساليب الكتابة الأوركسترالية كما نعرفها اليوم ، ونسميها فيرتيوزية ويراقه يمكن القول أنها قد نشأت على يد برليوز ،

وتجد أن (الفكرة المسيطرة) قد أثرت بشكل مباشر على إثنين من المؤلفين المعاصرين لبرليوز - وهما أصغر منه سناً - الأول هو مؤلف الموسيقى المجري فرانز ليست (١٨١١ - ١٨٨٦) والذي ساعدته هذه الفكرة على التوصل إلى شكل القصيد السيمفوني الذي ابتكره ، حيث رأى أن عليه بدلاً من تكرار لحن معين يربط به بين حركات السيمفونية ، أن يكتب عملاً من حركة واحدة طويلة تصوّر موضوعاً محدداً مثل قصيدة شعر أو قصة أو منظرًا طبيعيًا أو لوحة مرسومة . والمؤلف الثاني الذي تأثر (بالفكرة المسيطرة) لبرليوز ، هو مؤلف الموسيقى الألباني ريتشارد فاغنر (١٨١٣ - ١٨٨٣) السلي أوجت له - الفكرة المسيطرة (أو ساعدته على التوصل إلى فكرة (اللحن الدال) (Leitmotiv) الذي رمز به لشخصية محددة في أوبراته ، وكان يتكرر ذلك اللحن عند ظهورها على المسرح أو عند ذكرها بين شخصيات الأوبرا . وكذلك فقد كان هيكتور برليوز ميالا لاستخدام أعداد ضخمة من اللحنين والموسيقين في أعماله ، فقد ألف عام ١٨٣٧ مرتبة للمجنود الذين قتلوا في الحملة الفرنسية على بلاد الجزائر ، وشارك في أداء تلك المرتبة صائتا منى ، وأوركسترا ضخمة من عشرة طلبة تمجيب وأربع فرق لآلات النفخ التحسية .

يعتبر مؤلف الموسيقى الفرنسي هيكتور برليوز (١٨٠٣ - ١٨٦٩) أبو الكتابة الأوركسترالية الحديثة ، فهو أعظم شخصية موسيقية فرنسية في العصر الرومانتيكي ، كما أنه كان من أعلام ذلك العصر البارزين . وقد كان له تأثيره الإيجابي على المؤلفين الموسيقيين المعاصرين له والتالين عليه ، بما أدخله من إضافات على فن الموسيقى سواء باستخدامه (الفكرة المسيطرة) التي توصل إليها في السيمفونية الخيالية التي كتبها عام (١٨٣٠) ورسز بها لشخصية معينة ثم كرر تلك الفكرة في كل حركة من حركات السيمفونية بشكل مختلف وفقاً لما حدث للشخصية التي ترمز لها .

وهو قد ألف كتاباً عن التوزيع الأوركسترا في عام ١٨٤٤ مازال يعتبر مرجحاً حتى الآن . والجدير بالذكر أن إسهامه للأعداد الكبيرة لم يكن له للشفقة ، ولكن لأنه كان لا يكل من البحث عن أصوات والوان جديدة ، وكان مجاذاً دائماً أن يستخرجها من المجموعات المختلفة من الآلات ، كما كان يجرب دائماً الآلات الجديدة ، ويفضل دخلت أكثر من آلة موسيقية إلى الأوركسترا وبقيت فيه ، ومنها على سبيل المثال نذكر آلتي الحارث (Harp) والكونتراليس (Euphonium) . وكان استخدام برليوز للإيقاع عريضاً ، وقد حرر أسلوبه في الكتابة للأوركسترا الموسيقي من التبعية للإيقاع . واستفاد من التنوع في النماذج الإيقاعية للمألوفة وغير المألوفة حتى أن الكثير من معاصريه كانوا ينظرون إليه على أنه شخص غريب الأطوار في هذه الناحية .

من كل ما سبق نجد أن هيكتور برليوز كان له تأثيره القوي على المؤلفين الموسيقيين الذين جاءوا بعده أباً ما كانت جنسياتهم . وقد ولد هيكتور برليوز في الحادي عشر من ديسمبر ١٨٠٣ في قرية سانت أندريه بالقرب من جرنوبل ، في جنوب شرقي فرنسا ، وكان والده طبيباً يعمل في الريف ويرغب أن يصبح ابنه طبيباً مثله ، ولهذا فقد تلقى برليوز تعليمه رسمياً في شيفاز عبياء ، لأن تعليمه كان موجهاً ليصبح طبيباً . وقد أرسله والده عام ١٨٢١ إلى باريس ليدرس الطب ، ولكن عندما طلب منه أن يقوم بتشريح حيوان هرب من المدرسة مرعواً وجيش نفسه في حجرته ، وأدرك أن الطب لن يكون مهنة له . وبإشرافه من تلك التجربة فقد استمر بشجاعة في دراسته الطبية ، حتى حصل على بكالوريوس العلوم عام ١٨٢٤ . ولكنه لم يترك دراسة الموسيقى وحرص على حضور الحفلات في دار أوبرا باريس ، كما قضى الساعات الطوال في مكتبة الكونسرفتوار يدرس المدونات الموسيقية . وعندما سمع أوبرا (إيفيجينيا في توريد) لجولكو هرتز ليتنهوف لأول مرة ، بدا كما لو كان قد اكتشف علماً جديداً ، وبعدما لم يبد يعلق صبراً على تعلم ذلك الفن العظيم المدهش الذي استطاع أن ينتج صلا مثل سيمفونية بيتهوفن . فذهب إلى الأستاذ ليسون

(Lesueur) ليشمل على يديه ، وعندما كتب أوبراه الأولى ، قال له أستاذة « إنك لن تصبح أبداً طبيباً أو محامياً ، ولكنك ستكون مؤلفاً موسيقياً عظيماً ، لأنك تمتلك عبقرية » .

وكتب قداساً وقدمه في ديسمبر عام ١٨٢٣ ، ولكنه تلقى فشلاً ذريعاً . فقام بمحاولة غير ناجحة للاتحاق بكونسرفتوار باريس . ولا كان برليوز لا يعرف الأبس ، فقد عاد ليتأسرته في صيف عام ١٨٢٤ ، وأعلن على والده أنه ترك دراسة الطب إلى الأبد ، وسوف يتجه للدراسة الموسيقية ، وبعد جلسة عاصفة بين الأب وابنه ، اتفق الأب بوجهة نظر ابنه ، فوعده بالاستمرار في دعمه مادياً ولكن بشرط واحد هو أن يثبت برليوز في فترة معقولة أن لديه القدرة على النجاح في ميدان الموسيقى . وهكذا تمكن من الالتحاق بكونسرفتوار باريس .

وبعد فترة أراد أن يثبت براعته فظم هزوا ثانياً للقداس وقدمه في العاشر من يوليو عام ١٨٢٥ ، ورفض نقاقته بمبالغ إقترضا من بعض أصدقائه ، واستقبل العمل هذه المرة بشكل أفضل وخاصة من الأصدقاء ، ولكنه ترك برليوز مقلداً بالديون ، وبالطبع قام والده بسداد تلك المبالغ ، مما جعله نافذ الصبر حول جليلة مواهب ابنه الموسيقية ، وما زاد الأمر سوءاً أنه علم أن برليوز تقدم مرتين للحصول على جائزة روما الكبرى ولكنه فشل .

وأخيراً أقتنع الوالد نفسه بأن ابنه ليست لديه المواهب التي تمكنه من النجاح في الموسيقى ، فتوقف عن مده بالمال . وحاول برليوز أن يدير أموره قدر الامكان ، فأعطى دروساً خاصة ، وشغل وظيفة مدرب كورال فكان يحصل بالكاد على ما يمد رفته . وفي عام ١٨٢٧ حضرت إلى باريس فرقة شكسبير الانجليزية وقدمت سلسلة من العروض وكانت نجمتها تدعى هاريت سميون ، وعندما رآها برليوز تودى دور أوفيليا في مسرحية هاملت وقع في غرامها ، وحاول التعرف عليها دون جدوى ، فغضبها بإسئل من الرسائل الغرامية ولكنه لم يتلقى رداً . وحاول أن يلتفت نظرهما بإقامة حفل لتقديم أعماله ، وقدم الحفل في الكونسرفتوار في السادس والعشرين من مايو ١٨٢٨ ، ولكنها لم تعرف متى بإقامة الحفل . ولما فشل في التعرف على من

يجب ، حاول أن يُمزى نفسه بعلاقة حب مع عازفة البيانو كامي موك (Camie Moke) ولكنه لم يشعر بالحموة ولا استطاع النسيان ، وعندئذ وجد الوقت مناسب ليكتب أول عمليتين هامتين له الأول غنائية مصنف (١) على أساس ثمان مشاهد من فاونست (وقد أصبح هذا العمل فيما بعد أساساً لمؤلفه لفتة فاونست) . والعمل الثاني كان السيمفونية الخيالية التي قدمت في باريس في الخامس من ديسمبر ١٨٣٠ ، وكان فرانز ليست بين الحاضرين في ذلك العرض وأصبح بالموسيقا ومنذ ذلك الحين أصبح أكثر أصدقاء برليوز تحمساً له وأعجاباً به . ونظّل برليوز يبحث بقلق عن محبته لتعلمها تحضر الحفل ولكن دون جدوى ، وبينما هو يشعر بخيبة الأمل تلك ، جماعته الأخبار بأنه قد فاز بجائزة روما الكبرى عن غنائيته (Sardanaple) التي كان قد قدمها في أكتوبر ١٨٣٠ .

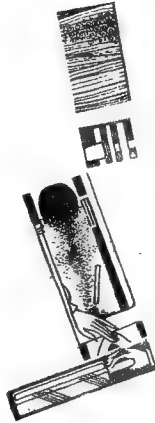
وذهب برليوز إلى فيلا المينشي في روما ليقضي هناك ثلاثة سنوات وفقاً لشروط المسابقة ، ولكنه عاد إلى باريس بعد ثمانية عشر شهراً ، وفوجئ بأن الأنسة سميون قد عادت إلى باريس فاستيقظ حبه لها ، وأعاد إلى وجه السرعة عرضاً للسيمفونية الخيالية (التي ألّفها من وصي حبه لها) أمام أن تحضر العرض ، وبالفعل حضرت مع شقيقتها وكان تأثير السيمفونية عليها كبيراً خاصة بعد أن علمت أنها هي التي أوحى للوفاط بالمعمل ، واستقبل برليوز الموقف وغير لها من مشاهره واستطاع في النهاية أن يتولى على مواطنها وتزوجا في الثالث من أكتوبر ١٨٣٣ في السفارة البريطانية في باريس . ولكن ذلك الزواج لم يكن سعيداً بسبب حدة طبع الزوجين ، وأيضا بسبب فقرهما وشعور الزوجية بفقدانها لجسداً ، كل ذلك جعلها منهورة وسليطة ، وانتهى الأمر بانفصالهما عام ١٨٤٢ (وقد توليت عام ١٨٥٣) .

وخلال الأعوام التالية قدم هيكتور برليوز بنجاح عدد من الأعمال الجديدة هي : سيمفونية (هارولد في إيطاليا) عام ١٨٣٤ للفيولا والأوركسترا . وكان برليوز قد كتب هذا العمل بناء على طلب من عازف الكمان الإيطالي ريتولسو بالجناسيني (١٧٨٢ - ١٨٤٠) ، ولكنه لم يرضى عن السطور المحدود الذي كتبه برليوز لآلة الفيولا ،

وذلك عندما رأى مسودات الحركة الأولى ،
وطلب منه أن يعيد كتابته بما يتناسب مع
مكانة باجانيق ، ولكن برليوز قال له « إن
العمل الذي تطالبه لا يستطیع أن يكتبه
سوى باجانيق نفسه » . وقدم هذا العمل
دون تغيير وأداء عازف غير لا آخر في الثاني
والعشرين من نوفمبر ١٨٣٤ . وعندما
سمعه باجانيق فيها بعد في السادس عشر من
ديسمبر ١٨٣٨ تأثر به وأرسل رسالة لبرليوز
قال فيها (إن بيتوفرن قد مات ، وبرليوز
وحده يمكنه أن يعيده إلى الحياة) . ومع
الرسالة أرسل هدية عشرون ألفاً من
الفرنكات .

وفشلت أوبرا (بنغيتو تشليني) عت .
عرضها في باريس عام ١٨٣٨ . وعندما
وقع في غرام مغنية من الدرجة الثانية تدعى
ماري ريتشو (Marie Recio) ، وزار معها
بلاد أوروبا . وعندما توليت زوجته شمر
بجوزن عميق ، لأنه لم ينسحب أبداً ، وفي
أيامها الأخيرة كانت مريضة فقام برحلتها
بكل حب وحنان رغم عصبيتها الشديدة .
وفي العام التالي تزوج ماري ريتشو وجاء
زواجه الثاني غير سعيد مثل الزواج الأول .
وقد كتب برليوز مؤلفه (ليليو فافلا أو
العودة إلى الحياة) وقصد به أن يكون تكملة
للسيمفونية الخيالية ، التي صارت البطل في
نهايتها . ثم كتب الدراما السيمفونية
(روميو وجولييت) للآصوات المنفردة
والكورال والأوركسترا عام ١٨٣٩ ، وفي
هذا العمل استرجع برليوز بشكل موسيقى
مشاعره العارمة التي توفقت عندما رأى
هنريت سيمسون أول مرة وهي تجلس على
المسرح . وقد عصفت به تلك الذكريات
حتى أنه هام على وجهه طوال تلك الليلة في
شوارع باريس . وقد قدمت هذه الدراما
السيمفونية في الكونسيرفرتوار في نوفمبر من
نفس العام وحقت نجاحاً هائلاً . وكان
من بين جمهور الحاضرين في ذلك الحفل
مؤلف كتاب كان ما يزال معزواً ، ذلك هو
المؤلف الألماني ريتشارد فاغنر .

وفي عام ١٨٤٢ بدأ برليوز جولة لتقديم
أعماله في كل من ألمانيا والنمسا وإنجلترا
وروسيا . وخلال تلك الجولة ، أتم تخطيط
عمل كان قد بدأ يجعل فيه قبل ذلك بسبعة
عشر عاماً ، وهو الأسطورة الدرامية (لعنة
فلاوست) التي قدمت لأول مرة بمدينة باريس
في السادس من ديسمبر ١٨٤٦ .



وقد قضى برليوز سنواته الأخيرة وهو غير
سعيد ، فالأصاف إلى زيجته غير
السعيدتين ، فقد بدأت صحته في
التدهور ، وقضى عليه وفاة ابنه الوحيد
بمرض الصفراء في قافانا ، فزلى ميكتور
برليوز في الثامن من مارس عام ١٨٦٩ .
وحمل جثمانه عدد من مؤلفي الموسيقى
الفرنسيين وفي مقدمتهم شارل جوتو
(Charles Gounod) وأمبروا توماس
(Ambroise Thomas) وعُزف ماوش
جنازتي تأليف برليوز .

وفيما يلي بيان بأهم مؤلفات ميكتور
برليوز :

- ١ - الأوبرات : بنغيتو تشليني (١٨٣٨)
- بياتريس وبيديكت (Beatrice et Be-
nedict) ١٨٦٢ - أهل طروادة (Les
Troycens) ١٨٦٣ .

- ٢ - للأوركسترا : السيمفونية الخيالية
(١٨٣٥) - سيمفونية هارولد في إيطاليا
(١٨٣٤) - افتتاحيات : الملك لير - Le
Corsaire - الكرنفال الروماني .

- ٣ - الأعمال الكورالية :
الدراما السيمفونية (روميو وجولييت)
- لعنة فافلا - القداس الجنائزي -
أورتوريو (طفولة المسيح) - صلاة
الشكر .

وفيما يلي عزيزي القاريء نلقى بعض
الأصواء على السيمفونية الخيالية أشهر
أعمال ميكتور برليوز ، وقد كتبها المؤلف -
كما قلنا - عام ١٨٣٥ ، بوحى من حبه
للممثلة الأيرلندية هاريت سيمسون . وفي
هذا العمل توصل إلى واحتمن إنجازاته
الحاسة في عالم الموسيقى وهي (الفكرة
المسطرة) Idee Fixe وهي عبارة عن
فكرة أو حل يتكرر دورياً خلال حركات
السيمفونية الخمسة ، ويرمز المؤلف بهذه
الفكرة أو اللحن لشخصية الحبية التي يدور
حولها موضوع السيمفونية . وهذا العمل
إسم آخر كتبه المؤلف وهو حلالة في حياة
فنان . وقد كتب ميكتور برليوز برنامجاً
تفصيلياً للسيمفونية ، مهد له بالفقرة
التالية :

« موسيقى شاب ذى حساسية مرهقة ،
وله خيال ملتهب حماساً سم نفسه
بسالافيون ، وهو في نوبة من اليأس
الغرامي . وكانت جرعة المخدر أضعف من
أن تقتله فراح في نوم عميق رأى خلاله
أحزب الأحلام ، تحولت فيها المشاعر
والأفكار والذكريات إلى أفكار وصور
موسيقية ، فلما رأى أحبا أصبحت لحن ،
مثل (الفكرة المسطرة) التي وجددها
وسمها في كل مكان » .

وفيما يلي نتعرف على حركات السيمفونية
الخمس :

الفرقة الأولى : وعنوانها (أحلام ومشاعر
إفنترية)
يتنكر للموسيقى الشاب مشاعر القلق أو
الفرح التي كان يشعر بها قبل أن يرى
الفتاة ، وعندما يقع في غرامها ، يتدفق في
نفسه نفاثة حبا بركانيا نحوها ، وقد سبب له
هذا الحب اللوعة والغضب ثم العودة
للتعلق بحبيته ثانية .

وتبدأ السيمفونية بمقدمة بسيطة ، حيث يُسمع لحن عاطفي إلى حد ما وتؤدي آلات الكمان ، إلى ذلك القسم السريع ويبدأ بعزف منفرد من آلة كرونوبساندها عزف من آلة كمان . وبعد سلسلة من ذات الطابع الانعكاسي الحاد ، تُسمع الفكرة للسيطرة في نغمات موحدة ويؤديها فلوت . وآلات الكمان الأولى . وهذا اللحن يعاود الظهور خلال الحركة عدة مرات ، حتى تنتهي بعزفه برفق من آلات الكمان .

الحركة الثانية : وعنوانها (حفل راقص) .

« يرى الفنان حبيبتيه في حفل راقص ، وسط ضوضاء الحفل للثائق » . وبعد ترميزه تؤدي آلات الوترية ، تظهر تدريجيا موسيقا رقصه فالس ذات طابع مرح ، وبعد أن يُسمع لحن الفالس يظهر لحن الفكرة المسيطرة وتؤديها آلى (فلوت وأوبوا) ثم يعود اللحن الأساسي للفالس وتعرّفه بشكل براق يقوى كل آلات الأوركسترا ، ثم يندفع اللحن في تصاعد درامي تؤديه آلات الكونتراباص ثم آلات التشيللو وفالسا الفيولا ، وينتهي في أحد الطبقات (عندما تؤديه آلات الكمان)

الحركة الثالثة : وعنوانها (مشاهد من الريف) .

« في أحد أمسيات الصيف في الريف يستمع الفنان إلى اثنين من الرعاة يتبادلان عزف الموسيقى ، وقد تأثر الفنان بجمال الطبيعة في الريف ولكنه توقف فجأة من التأمل ، فقد شعر بربق وفزع شيء ما غير سار وتساءل ماذا يحدث لو كانت حبيبتيه تحزنه ؟ فقد عزف أحد الراعين لحنًا لم يجه الراعي الآخر !

والموسيقا تصور غالباً حياة الريف الهادئة . يُسمع أولاً عزفاً ثنائياً لآلى كورا نجليه وأوبوا بدون مصاحبة ، وبعد عشرين مازورة يظهر اللحن الأساسي الرقيق ، ويؤديها فلوت وآلات الكمان الأولى ، وهو لحن يذكّرنا بالفكرة أو اللحن المسيطر . ويصل هذا اللحن إلى ذروته بعد ظهور لحن جديد تؤديه آلات النغخ الخشبية . ويعود اللحن الأول وتعرّفه هذه المرة آلات الفيولا والتشيللو والفاجوت بينما تقلدنا آلات الكمان بالكثير من الزخارف اللحنية . ثم

يظهر لحن ثالث وتؤديه آلات التشيللو والكونتراباص والفاجوت ، وفجأة تعزف آلات النغخ الخشبية لحن الفكرة المسيطرة ، وبعد أن تصل للموسيقا إلى ذروتها القوية وتؤديها كل آلات الأوركسترا ، تُسمع فكرة موسيقية جديدة وتعزفها آلة كلارينيت منفردة تصاحبها الوترية بالعزف نبرا ، ثم يُعاد تقديم هذه الفكرة الموسيقية ولكن تؤديها هذه المرة آلات النغخ . وتكتسب الحركة باللمح الشاعري الذي يبدت به ويؤديه آلة كورا نجليه تصاحبها تألفات ناعمة من آلة التيمان .

الحركة الرابعة : وهي بعنوان (مارش الإعدام أو مارش الشق) « رأى الفنان في الحلم أنه قتل حبيبتيه ، ولهذا فقد حكم عليه بالموت ، وتم اقتياده لتنفيذ الحكم ، فسار بخطوات ثقيلة على نغمات كثية في صورة مارش وفي النهاية يظهر لحن الفكرة المسيطرة لبرهة كأكثر فكرة للحب ، تقاطعها ضربة الموت المحزنة .

يسمع المارش قويا من كل آلات الأوركسترا ، يتبع ذلك ظهور فكرتين قويتين تعزف الأولى آلات النغخ الخشبية والنحاسية معا ، والثانية تؤديه آلات النغخ النحاسية والخشبية بالتناوب ، وتصل الإلحان الثلاثة إلى ذروة قوية ، وبعد وقفة مفاجئة يظهر اللحن المسيطر وتؤديه آلة كلارينيت منفردة ، وبعد فقرة من الأوركسترا تقوم الآلات الانعكاسية بلوبولوز ثم يعود لحن المارش بشكل مختصر لينتتم الحركة .

الحركة الخامسة : وعنوانها (حلم سبت الساحرات) .

« يرى الموسيقي نفسه وسط الساحرات ، وهم مجموعة مرعبة من الأشباح والسحرة ، والمخلوقات الخرافية الغريبة التكوين ، وقد اجتمعوا معا ليحضروا مراسم دفن ، فيسمع ضوضاء غريبة ، وأصوات أنات ، وصرخات زنات ، تجلّوها صرخات أخرى عالية . وتظهر الفكرة المسيطرة ثانية ، ولكنها في هذه المرة قد فقدت نبلها وشخصيتها الجحولة ، وأصبحت حقيرة وتافهة ، وتبطل الساحرات عند وصولها فتضمم إليهن في حفلهن الشيطاني المائج ، وتسمع موسيقا رقصه الساحرات . وتبدأ الموسيقى بتصوير الجوف

الموحش بترديدات تألفات تؤديه الآلات الوترية ، ثم تظهر لحن الفكرة المسيطرة في صورة غريبة بعض الشيء وتعزفها آلات الكلارينيت ، ثم تعاد وتعزفها هذه المرة آلات النغخ الخشبية ، ثم يسمع قسم جديد تُعزف فيه الأجراس ، ويصور التعذيب الذي يلقاه الضال وتؤديه آلات التوبا والفاجوت . يلي ذلك رقصة مثيرة ، وبعدما تصل للموسيقا إلى ذروتها ، يسمع لحن التعذيب وتؤديه الوترية بصوت قوي ، ثم تعزفها آلات النغخ النحاسية والخشبية . وتنتهي الحركة والسيمفونية كلها بحسيرة ذات طابع شيطاني ، تتناسب ما صورته الحركة من أحوال الساحرات وما يفعلنه . وبعد عزفي القاري أرجوان أكون قد ألقيت بعض الضوء على حياة وأهم أعمال مؤلف الموسيقى الفرنسي ميكلوز بربولوز الذي يعتبر بحق أبو الكتابة الأوركسترالية الحديثة

المراجع :

- ١ - ثيودور م . فيني : تاريخ الموسيقى العالمية ، ترجمة : د . سمحة الحولي ومحمد جمال عبد الرحمن ، دار الفكر القاهرة ، ١٩٧٢ .
- ٢ - كورت زامكس : تراث الموسيقى العالمية ، ترجمة : د . سمحة الحولي ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٦٤ .
- ٣ - هوجو بلاينشتريت : الموسيقى والحضارة ، ترجمة أحمد حمدي عمود المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٤ .

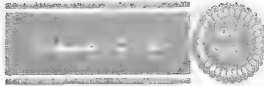
Christine Ammer: Harper's Die - ٤
tionary of Music Barnes, Noble Books
New York, 1973.

J. A. Westrup, F.L.I., Harrison: - ٥
Collins Music Encyclopedia, Collins
Clear-Type Press, Great Britain, 1959.

Martin Books: 101 Masterpieces - ٦
of Music And Their Composers,
Doubleday, Company, New York, 1973.

Milton Cross And David Ewen: - ٧
Milton Cross Encyclopedia Vol.I,
Doubleday, Company, New York, 1953.

Pera A. Scholes: The Oxford Com - A
panion To Music, O.U.P., London,
1970, Tenth Edition.



أقوال من نجيب محفوظ وأخرى عنه

اعداد : نبيل فرج

« الأدب الإنسان ما هو إلا أدب عمل قد استكمل أبعاده الفلسفية . والتجربة الواحدة إذا تناولها كاتب تناولها سطحياً قد تكرر أدباً عليها ، بينما إذا أعطى الكاتب لنفس التجربة أبعادها العميقة الشاملة تصبح هي نفسها من الأدب الإنساني .

الشرق إذن بين المحلل والإنسان في الأدب هو فرق في شمول وعمق المعالجة الأدبية للموضوع ، لا في نوع هذا الموضوع أو بيئته .

« نجيب محفوظ يتحدث من

فكره وشخصياته ،

الفرج ، مجلة « الهلال » ،

سبتمبر ١٩٦٥

« الرواية التي كتبت أكتبها حتى الثلاثية هي الرواية بمعناها التقليدي . وهذا النوع من الرواية لا يستقيم أسره إلا في مجتمع مستقر واضح الملامح لا في مجتمع يتعرض للتغيير في كل لحظة . وإذا كانت الرواية التقليدية تقوم على وصف المجتمع ، فإن المجتمع المتطور التغيير بسرعة لا يفرى بوصفه بقدر ما يفرى بالتفكير فيه . والتفكير في المجتمع وتطوره يقودنا إلى ما يمكن أن نسميه بالأدب الفكري . ففي الأدب الفكري لا يكون البطل هو « الشخص الحساس » المحدد . إذا صح التعبير - وإنما البطل هنا هو الشخص العام الذي هو الإنسان في قضاياه الكلية والرئيسية . وهذا « الإنسان العام » لا يصلح للرواية التي تقوم على الوصف والسرور وإنما يصلح للقصة التي تقوم على

لا كوسيلة للكسب في المناسبات . . وثانها قيمة الحرية الفكرية في الديمقراطية ومن قراءة قصة « سارة » للمعاد اكتشفت أول مثل للقصة التحليلية .

ومن سلامة موسى تعلمت الأيمان بالعلم والاشتراكية والتمسح الانساني .

« حديث مع نجيب محفوظ في

عيد ميلاده الخمسين » جلال

سرحان ، مجلة « المجلة » ، يناير

١٩٦٣ .



« كان الأدباء الذين أتوا في في أواخر المرحلة الثانوية يثقلون ثوباً فكرية أكثر منها أدبية ، فله « حسين وسلامة موسى والعقاد قدموا لنا أفكاراً ومناهج فكرية أكثر مما قدموا لنا غلج أدبية .

وحق الأدباء والشعراء الذين وجهونا إلى الاهتمام بهم كأي الصلاء والمتنبي وابن الرومي يغلب عليهم الطابع الفكري . وعلى ضوء تأثري بهذه الأفكار يتضح سبب أختياري لدراسة الفلسفة . هل أتى لم أعمل قراءة الأدب أثناء دراستي للفلسفة ، وساراً في تولام طوال فترة الدراسة ، وإن كانت الغلبة للفلسفة بطبيعة الحال ، وبسبب الصخر مروت بقراءة تنازع بين الفلسفة والأدب علبتي كثيراً ، وأحسنت أن على أن أختار بينهما ، وبلغت هذه الأزمة قمتهما وأنا أحد رسالي للماجستير مع المرحوم الشيخ مصطفى عبد الرازق . . فقطعت العمل وأنا في منتصف الرسالة ، إذ أحسنت أن كل تقدم فيها يزيد من حدة التمزق المؤلم في نفسي . .

« رحلة الحسين مع القراءة

والكتابة ، فؤاد دوار ، مجلة

« الكاتب » ، يناير ١٩٦٣ .

« لقد تعلمت من طه حسين - مثلاً - ثورته الفكرية ، كما أن طه حسين أعطاني نماذج مختلفة من فن القصة مثل قصة الترجمة الذاتية في « الأيام » ، وقصة الأجيال في « شجرة الزقوم » .

ومن قراءة المعاد تعلمت الأيمان بقيم معينة أولاً قيمة الفن الأدبي كفن رفيع

التفكير والحوار وهو ما أسميه باسم « القصص الخوارية »

« آراء نجيب محفوظ في الرواية العربية » ، رجاء النقاش مجلة « النصور » ٣١ يناير ١٩٦٩

« الأدب بحاجة دائماً إلى الشكل الذي هو ظل لموضوعه ، ولا يوجد من حيث التقنية شكل قديم أو شكل جديد ، فالشكل جزء من المضمون والرؤية والموضوع ، ولا يجوز التقليد فيه بحال من الأحوال ، إلا أن جاز التقليد في الموضوع وهو مفروض وغير معقول .

وأرى أن الذين يحاولون مبالاة المدارس المعاصرة - عندنا - تألّ تجربتهم متزقة من الداخل ، لأن التكثيف الذي يمتدونه لا يناسب المحتوى الداخل عما يخلق علة مفارقات ، أو لأن ضرورات التكثيف المتعملة تحرف العمل الروائي أو الأدبي عن مساره ، وتحوله إلى بقع ضوئية مشوشة وباعثة للملاحم »

« حوار مع نجيب محفوظ » ، مقابلة أجراها فائق المحدث ، مجلة « النورث الأدبي » ، دمشق ، يونيو ١٩٧٤

« الديمقراطية ليست مجرد قيمة من القيم ولكها في الوقت نفسه حامية القيم جميعاً . وعندما يسيد شخص بالأسر فلن تنفعه عبقرية ولا وطنية ولا نية حسنة فإن زلّة واحدة قد تهدم البناء كله .

١٠ - أن الدكتاتور يعطي أمته غير ما فيه وشر ما فيه ، لا حيلة في ذلك ، أما الحاكم الديمقراطي فيعطيه غير ما فيه ، وأما شر ما فيه فتكتفل به المعارضة والصحافة والرأي العام » .

« حوار مع نجيب محفوظ » ، أمينة النقاش ، مجلة « آفاق عربية » ، فبراير ١٩٧٦ .

« الواقع أن ثورة ١٩١٩ ، هي حلقة من سلسلة توارثتها الشعبية من حيث الاتجاه إلى الشعب والوقوف ضد السيطرة الأجنبية . وهي تشبه في ذلك ثورة عمر مكرم والثورة العربية ولدرجة ما لحزب الوطني ، غير أنها تمتاز عن جميع الثورات السابقة بأمرين .

أولاً : تحقيق الوحدة الوطنية بشكل لم يسبق له مثيل نظرياً وعملياً

ثانياً : هيأت الفرصة لظهور قوة الشعب المصري وأصائله ومكوناته بطريقة غير مسبقة ولعلها أول ثورة في تاريخنا حارب فيها الشعب والفلاحون بصفة خاصة ، وأصبحوا لأول مرة قوة ضاربة يعمل حسلياً .. ولعل ذلك كان معجزتها الكبرى » .

« هؤلاء يقولون في السياسة والأدب » ، سعيد الصالح الحماص ، كتاب الحلال ، مارس ١٩٧٦

« من حق أدوات الحضارة الحديثة أن نسميها بلا ازدواجية ، بل من حق بعض الألفاظ أو التعبيرات العامة أن تفتح لها بسبب القصص التي تشرى بها .. اللهم أن نتجنب التزمّت والاستهتار مصاً .. وقد تسألني لم تتبع هذا السبيل من قديم ؟ .. الجواب أننا بدأنا من منطلق تقديس القصص التقليدية كسائر أبناء جيلنا ، لم نجد صعوبة عند كتابة القصص التاريخية ، ثم تطغى الأمور ونحن نخوض الواقع عند ذلك بدأ صراع طويل مع اللغة مداره احترامها بلا تقديس وتطويعها لشكل أدبي جديد .. وكانت معاناة مرهقة لم نحل من متناقضات ، ليس بين رواية ورواية ، بل قد توجد في الرواية الواحدة .. وهذا الصراع لم يعرفه الذين لا يكونون للعربية بنية



صادقة فمضوا في ابداعهم خفافاً وبحرية لا مستولية فيها » .

« نجيب محفوظ : ألبنا الحديث بقضه الموضوع والشكل » ، عبد الوهاب الأسواني ، مجلة « الدعوة » يونيو ١٩٧٦ .

« العلاقة بين الشخصية الروائية والشخصية الطبيعية تظهر في المصادلة الآتية .. الشخصية الروائية شخصية طبيعية المؤلف فإظهار شخصية في عمل فني كما هي في الحياة عاال .. فليس لدينا الوقت أو الفرصة لتباينة شخص في الحياة في ظروفه وأحواله ولو انقطعنا له .. الشخصية الطبيعية عند دخولها في الرواية تتخذ وطيفة جديدة وتقل على معنى جديد وتكون جزءاً من لوحة كبيرة حتى أننا في النهاية ننسى الأصل .. ولا يبقى لنا إلا الشخص الخيالي باعتباره الخادم لفكرتنا ولا حساسنا .. فكل شخصية أصل في الحياة .. ولكنها في الرواية غيرها في الحياة ولا كانت فنا على الإطلاق .

عذ مثلاً .. الحجر في الجبل والحجر في الفيل .. مستبعد في الحالة الثانية قد أخذ معنى جديداً واكتسب وظيفة جديدة » « بصري حافظ »

« اتحدت الحكم ، نجيب محفوظ » ، دار العودة بيروت ، ١٩٧٧ .

« أني شغوف بقراءة العلم . قراءة هذه الكتب التي تلخص نظريات العلم وتبسطها للناس ، بل أقول أن قراءة العلم أهم عندى أحياناً من الأدب ، أن الأدب يمنح المتعة والشكل وخبرة بالحياة ، لكن بالنسبة للثقافة العامة تجددها في الفلسفة والعلم ، ولا حظ ان القسرة في العلم تختلف عن الإيمان بالعلم ويرجع الفضل في ذلك إلى المفكرين والكتّاب الذين يشروا بالعلم ، ومهم سلامة موسى الذي نبهنا إلى دور العلم في الحضارة الحديثة . ولو أن النظرة الآن إلى العلم تختلف عن النظرة إليه في القرن التاسع عشر ، لا شك أنه نزل عن كبريائه إذا صبح القول مع أن إنجازاته تعاطفت » .

« نجيب محفوظ ... يتذكر » أعداد - جبال الفيضان ، دار المسيرة بيروت ١٩٨٠ .



« آمنت بالاشتراكية في فترة باكورة من سني وأنا في الجامعة في السنة الأولى ولكنها كانت الاشتراكية الإنجليزية كما نادى بها سلامة موسى ، وقرأت كتاب رامي ماركسوندالد عن الاشتراكية ووجدته يناسبني من حيث الاعتماد على التطور والارتقاء وتسليوب الطبقات دون لجوء إلى الثورة أو فرض ديكتاتورية البروليتاريا إلى آخره . ومازلت حتى الآن أعتقد أن الحرية قيمة يجب المحافظة عليها داخل إطار الاشتراكية أو الماركسية - وإثباتي بالمعادلة أمانا مطلقا هو الذي جعلني أؤمن بالماركسية ولكن في ناحيتها التطبيقية أولا وأخيرا . أما فلسفتها فالواقع أن نظري للفلسفة في العموم جعلني بعيدا عن أن أكون ماركسيا كاملا نظريا وتطبيقيا » .

« أضواء جديدة على الثقافة العربية » ، أحمد محمد عطية ،
روح الطبع والنشر بالقاهرة ،
١٩٨٠ .

« الحياة في ذاتها حياة فقط . لا مأساة ولا ملهية . وإنما تتحدد صفاتها في ضوء وعينا . وطبعي أن تعتبر حياة الإنسان صراعا متصلا لتحقيق الذات من خلال صراعه الاجتماعي الذي يجبره عنه يختلف الفلسفات والديانات والأيدولوجيات ، وصراعه أيضا مع الكون ، الذي يمتثل في نفس القيم .

ولذلك تختلف النظرة ويختلف الحكم . فعندما يتطلع الإنسان إلى الحياة من مواقف نصر وغضب تتجلى الحياة بصورة وردية . والعكس صحيح .

هل أنه مهيا كانت أسباب الضلّال فالضلّال المطلق لا يخلو من سذاجة . كما أن التشاؤم المطلق مرض .

إن الحياة تجربة عظيمة ، لا تخلو في النهاية من تصورات مأساوية ، على الأقل إذا نهائيا بالنسبة للمرد » .

« نجيب محفوظ : حياته وأفعية » ، نبيل فرج ، اهدية للصرية المأساة للكتاب ،
١٩٨٦ .

« لا تتلوق جمال الوجود ونحس بالحياة إلا في الساعات التي نقف فيها قليلا لتأمل ونشعل »

مقال « لفظون تشيكوف الأدب الروسي » ، بقلم نجيب محفوظ
« جريدة السياسة » ، ٤ مايو سنة ١٩٦٤ .

« ليكن نجيب محفوظ قسوة لكل المخلصين لفتحهم عن لا يزالون تحت التراب . وليوقنوا كما أيقن هذا الرجل أن قوى العالم أجمع لا يمكنها أن تقتل فنانا أصيلا بالسلب أو بالإيجاب . وإن نقاد العالم أجمع لا يستطيعون أن يخلقوا من الأقزام عمالقة ، ولا من العمالقة أقزاما ، وإن النصر في النهاية للاخلاص والأصرار والثقة بالنفس واحترام الكلمة » .

« رحلة . . . مع نجيب محفوظ ، بقلم : نجيب سرور ، مجلة « الثقافة الوطنية » ، بيروت ، المص ٨ - ٧ السنة ٧ ديسمبر (كانون الأول) ، ١٩٥٨ » .

« الحقيقة إن سر عبقرية نجيب محفوظ يكمن قبيل كل شيء في ولائه العميق للإنسانية ذلك الولاء الصادق الخالص الذي يشع من كل أعماله حتى ليحيط الأشرار وأخفاطين من شخصوس رواياته بستان من الحماية يقيهم من بغضنا واحتقارنا ويقلبها إلى مغفرة وراه . بل إنه في غالب الأمر يترك لنا شعورا بالمسؤولية عن مصائرهم النعسة التي لو خيروا لاختاروا غيرها بلا شك ، ولكنها هم صهيابا لمجتمعهم ولا سيما مجتمع السليين يشتررون الكتب ويقرأون ويعرفون » .

« جعشة » نجيب محفوظ ، بقلم يسومف حلمس ، مجلة « الكتاب » ، القاهرة ، العدد الثامن والعشرون ، يناير ١٩٦٣ .

جداً بأن الطريق ، الذي يبحث عنه أبطاله هو العلم ، هو الاشتراكية ، هو حياة البشر . ومع ذلك فإنه ليس الفلسفة المادية . وكيف يكون هو الفلسفة المادية والبداية كانت الحدأ أشبه ما يكون بالأيديان ، أو أحياناً أشبه ما يكون بالأخاد ؟

• الرؤية القلبية ، دراسات في التفكير الحضاري للأدب ، د. شكري حياد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٨ .

• إذا تبينا قصة « بين القصرين » وجدنا أن نجيب محفوظ يصور لنا فترة تاريخية من حياة مصر وهو يؤرخ أولاً للحياة الاجتماعية للطبقة الوسطى في تلك الوقت وصلاتها بالعيدة والقرية بالتطورات السياسية ، ومن الملاحظ أنه اختار فترة تحول تاريخي في حياة مصر تتغير فيها القيم الاجتماعية والأوضاع السياسية وتغير عن روح الكفاح التي يفظرم بها شعب مصر ضد مستعمرية ، هذا هو الظاهر العام لقصة « بين القصرين » ولكن إذا تعمنا في تسلسل أحداث القصة وجدنا أنها تغير عن التأثر التام بين التردد على استبداد الأب في الطبقة الوسطى للمحافظة ، والثورة على استبداد الاستعمار بالمصريين ، مما يهدد لتغير القيم في الحياة المصرية فيما بعد ، وبالتالي في الأجزاء القلبية من « بين القصرين » وحما « قصر الشوق » و « السكرية »

• الروايتون الثلاثة : نجيب محفوظ ، يوسف السباعي ، محمد عبد الحليم عبد الله ، بقلم يوسف الشارون ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٠

• ورغم أن مقالات نجيب محفوظ الأولى المتصلة بالفلسفة يسهل عليها الطابع الموسوعي ، فهي تبدأ بمحاولة تقديم تاريخ الفلسفة ، ثم تتدل عن هذا الاتجاه إلى عرض مشاكل فلسفية غشارة في شكل استعراض موسوعي أيضا ، إلا أنها تكشف من خلال اختيار موضوعاتها ، أوالتركيز على فيلسوف دون آخر ، أو من خلال تعليق هامشي ، عن طبيعة تفكير كاتبها .

وأهم ما تكشف عنه هذه المقالات هو تفور المؤلف من الفلسفة المادية ، وترجيحه الذي يصل إلى حد الغزل بما يسميه هو بالفلسفة الروحية « الفلسفة الروحية تتنير النفس علما زائحرا بعيد الغور نحس فيه بحريتنا ، ونعرف بداهة أن هذه الحرية غير متناهية ، أما الفلسفة المادية فترى النفس كما يحد وعصب » . وتبدو التفرقة شديدة الأهمية عند نجيب محفوظ لأنه يكررها بنصها في مقالة أخرى مضيقا أن الفلسفة المادية تخضع النفس لقوانين محدودة خضوع الظواهر الطبيعية لنوابسها •

• والرقية والأداة : نجيب محفوظ ، دكتور عبد الحसन طه يسر ، الطبعة الثالثة ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٤ .

• لعلنا استخدم نجيب محفوظ « ديوان الموظفين » منجبا يستخرج منه مادة قصصه ورواياته الحام وشخصياتها ، والتي يقوم بتوظيفها فيها لطرح أفكاره الاجتماعية وفلسفته الملمة ، واعتاده هذا على عالم الموظفين يرجع إلى فترة مبكرة من حياته الروائية ، إلى القاهرة الجديد وهي أولى رواياته التي يطلق عليها الروايات الواقعية أو الاجتماعية ، وقد نشرت سنة ١٩٤٥ ومنذ ذلك التاريخ ما انفك نجيب محفوظ يرتاد هذا العالم الغني بالمخاطبة البشرية وخبراته المتنوعة ، هو عالم يعرفه من قرب إذ كان موظفا طول حياته وحتى سن التقاعد •

• عالم نجيب محفوظ من خلال رواياته ، دكتور رشيد الملتاي ، كتاب الهلال ، نوفمبر ١٩٨٨

• إن شئت صياغة مختصرة لمجمل إبداع نجيب محفوظ هذه السنوات العشر الأخيرة يمكن أن تقول أنه كاتب لا يزال قادرا على أن يأخذ عمله مأخذ الجد الكامل (ومن ثم يجب علينا أن نأخذه كذلك) ، يفتح كتنا حينه على ما يبلغه من تغير الواقع وتحولاته ويصينه - أول ما يصينه - سرعة التعبير عن هذه الواقع بوتيرة تقلرب وتيرة تغيره وتحوله

بعد ذلك .. اتفق معه .. أو اختلف •

• أوقات من ال.ر.صدا والبحر متباتات مصرية وحريية ١٩٨٥ - ١٩٨٧ ، فاروق حيد ، القادر ، كتاب الهلال ، ديسمبر ١٩٨٨

• إننا لا نرى في تاريخ الأدب ، أي أدب ، إلا ناهرا جيدا إن لا نأبأ ، مبرأ ، قد استطاع وحده أن يفتح فرة أدبية ، ياتة ويقلب مفاهيم عصره الفنية وتوقعاته ، وأن يتمكن في الوقت نفسه من تكريس نوع أدبي جديد نسبيا كان لا يزال غريبا غير مأثور لدى أغلب كتاب عصره ، فيحوّله إلى النوع الألي الأهم في الظواهر

وإذ وضع محفوظ الرواية بين أيدي الملايين فإنه ساعد في الوقت نفسه في تغيير أدواقهم وحساسيتهم الانسانية والفنية ومواطن تركيزهم . كما استطاع أن يوضع عواطفهم ويبدئ الفاضل منها ويمنحها العافية والتوازن

وإذ يصور هذا الكاتب جميع مناحي الحياة المصرية من خلال وصفه للأماكن والشخصيات ، فإنه يفعل ذلك من خلال نظرة شمولية للموضوعة الانسانية في كل مكان ، فيجمع الخاص بالإنسان العام كما يفعل كل كاتب كبير . أنه في كتبه يتأمل فيها يجلبه الزمن والتغير على الناس ، كما يتحدث عن العذاب الانساني ، والظلم والغربة والفسوة والوحدة والفساد : جميع مناحي الموضوعة الانسانية .. وقد يجد مكانا في رواياته يلتقي فيه القديس بالمجرم بالتجسّم غريب . أنك تجد في أعماله دائما الوجه الآخر لأشياء والتساويل الآخر للأحداث

إن في كتابات نجيب محفوظ نوعا من التفور الطبيعي من الاستمتالية ومن الرقية في دغدغة الخرائز ، تفور يكاد يصل درجة التصب للمساى إزاهه . وهو التصب الوحيد الذي نعرفه من هذا الكاتب المقيم الرصين . كما أن كتاباته تتميز بخلوها إجمالا من التميع والشعر ، ولا شك أن محفوظ في هذا العصر الذي تميز بالمف الجانح والكلام البلاغي الكثير ، قد استطاع أن يخلل توازنا كبير إلى الحقل الأدبي •

• نجيب محفوظ وجائزة نوبل ، سلمى الحضرة الجوشي ، مجلة الدستور ، لندن ، ١٩ - ٢٦ ديسمبر ١٩٨٨ .



نورمان ميلر وأسيات مصرية قديمة

أجرى الحوار:
روبرت بيجينينج

ترجمة:

أحمد عمر شاهين

مقدمة:

نورمان ميلر أحد كبار الكتاب الأمريكيين ، لا نكاد نعرف عنه شيئا بلمتنا العربية حيث لم يترجم له أي عمل ، شأنه في ذلك شأن معظم الكتاب الأمريكيين الذين بدأوا الكتابة بعد الحرب العالمية الثانية مباشرة وقربوا على عرش الأدب الأمريكي في الثلاثين سنة الأخيرة مثل جون ابداهك ، جيمس بولدين ، جورج فيدال ، جاك كيرواك ، جون بارث وغيرهم معظمهم تخطى الستين وبعضهم رحل عن عالمنا - كيرواك في حادث سيارة ، وثرمان كابون ورنارد مالامود الصهيووني في العالم الماضي - ولكنهم ما زالوا يثيرون الجدل حول وفيها يكتبونه . . . وربما أكثرهم إثارة سره في أعماله أو حياته الخاصة والعامة هو نورمان ميلر .

ولد سنة ١٩٢٣ لأبوين يهوديين ، إلا أنه ليس صهيونياً ، ويحترق نفسه أمريكا حتى الانفعال ، تنكس أقرانه من الروائيين اليهود ، آل هاردل ، رار أوسنارد مالامود أو حتى فيلبر ، ووش . دخل جامعة هارفارد ليدرس هندسة الطيران وتخرج بمرتبة الشرف لكنه تحول إلى الكتابة . نال شهرة واسعة بعد روايته الأولى « المرأة والموت » سنة ١٩٤٨ والتي تعتبر أهم رواية أمريكية كتبت عن الحرب العالمية الثانية ، إستخدم مادتها من تجربته كجندي في المحيط الهادي بعد تخرجه من الجامعة سنة ١٩٤٤ . كتب روايتين بعد ذلك « شاطئ » « باربري » سنة ١٩٥١ و « حديقة الفولان » سنة ١٩٥٥ أنارتا رويد فعل مختصة جعلته يتبعد عن الإبداع الروائي عشر سنوات تفرغ فيها للكتابة الصحفية والاحاديث التلفزيونية معارفاً نظماً المؤسسة الأمريكية الحاكمة ، حتى اعتبر المثل للفنان المتمرد جاكويريا ضد السلطة ، أو كما قال عنه « والتران » « الصورت الذي يمكن اعتباره المعارض الدائم في أمريكا » .

أنغمس في الحياة السياسية بشكل كبير ، ووشح نفسه لمنصب عمدة نيويورك موين وفشل . أصدر كتابه « أوراق الرئاسة » سنة ١٩٦٣ وهي مقالات موجهة إلى الرئيس كينيدي ، قاد المظاهرات في أكتوبر سنة ١٩٦٧ ضد التدخل الأمريكي في فيتنام واعتقل حكم عليه بالسجن لمدة شهر .

أصدر سنة ١٩٦٦ كتابه « أكله لحوم البشر ومسيحيون » وسنة ١٩٦٧ « لماذا نحن في فيتنام ؟ » سنة ١٩٦٨ « جيوش الليل » مصوراً فيها التاريخ كرواية والرواية كتاريخ ومعبراً عن الغضب الأمريكي من المؤسسة الحاكمة ، وقد حصل على جائزة بوليتزر عن كتابه هذا .

دراسة لخدمة الطيران أملهته ليخطى لمجلة آلاف رحلة أبو للو إلى القمر وبعيد أول إنسان على سطحه ، وأصدر سنة ١٩٧٠ كتابه « نار على القمر » عن تفاصيل هذه الرحلة

أثناء ذلك لم يتوقف عن الإبداع الأدبي ، صلبت له مجموعة قصصية بعنوان « الرجل الذي درس اليوجا » سنة ١٩٥٦ ، وإعلان عن نفسه سنة ١٩٥٩ ويشمل مقالات وقصص وجوهرات ، « حلم أمريكي » رواية سنة ١٩٦٥ .. وغيرها ومن رآه أن على الفنان التواصل مع جمهوره عبر عدة أوعية ، لذلك فهو يكتب الرواية والقصة والمقال والتحقيق ويبدل بسلاحيته التليفزيونية ويكتب سيناريو الأفلام .. وترسج الشخصيات .. منح درجة الدكتوراه الفخرية من جامعة رينجرز سنة ١٩٦٩ ، وحصل كتابه « أغنية الجلود » على جائزة بوليتزر سنة ١٩٨٠ أمضى عشر سنوات في كتابة روايته الأخيرة « أمسيات قديمة » عن مصر الفرعونية ، ويعتبر هذا الكتاب - وهو الجزء الأول من ثلاثة نقطة تحول مهمة بالنسبة لمسيرته الأدبية .

وقد جرى معه هذا الحوار الشاعر الأمريكي « روبرت بيجيج Robert Bieging » لمجلة جامعة هارفارد بمناسبة صدور روايته « أمسيات قديمة » في أبريل سنة ١٩٨٣ ، وأعدت نشر الحوار في مجلة « عين البرج » في عيدها شتاء ١٩٨٣ . وللشاعر المحاور كتاب عن نورمان ميلر أصدره سنة ١٩٨١ .

— قلت مرة إنك بدأت الكتابة وأنت في السابعة تقريباً - رواية من ٣٠٠ صفحة عن رحلة إلى المريخ ، ثم تركت الكتابة ، وبدأت تكتب وأنت طالب في جامعة هارفارد ، فإذا كانت اهتمامك في المدرسة الثانوية لم تكن أدبية هل وجهه المخصوص .. فعماذا كانت ؟

● قمت بعمل شاذج للطائرات طوال المرحلة الثانوية أردت أن أكون مهندس طيران . ذلك كان الاهتمام المسيطر على الكتب التي قرأتها آنذاك كانت - بالتأكيد - كتباً ليست أدبية ، لم أكن مهتماً بالأدب بأي شكل من الأشكال .

— ذهبت إلى جامعة هارفارد طامحاً لأن تكون مهندس طيران ، وفخرت متوجهها إلى المحيط الهادئ راغباً في كتابة رواية كبيرة عن الحرب - فما الذي حدث ؟

● اعتقد حقيقة أن المؤثر الأساسي كان حلقة دراسية أدبية ، أعطينا فيها رواية

NORMAN MAILER



جيمس فاريل « ستلمس لونيجان Studs Lonigan » الرواية التي أدارت رأس ، لأن بطلها نشأ في بيئة أكثر قسوة من البيئة التي نشأت فيها وكان هناك تشابهاً بيننا ، تحدثت كما كنت أتحلى وأصدقائي في بروكلين ، وعرفت أنه يمكن الكتابة عن مثل هذه التجارب وكان ذلك مثيراً لدرجة كبيرة .. قرأت دوس باسوس و«منجواي وفيرز جيرالد في السنة الأولى في الجامعة .. وبانتهاء تلك السنة أردت أن أصبح كاتباً ، وتطلب الأمر سنة أخرى قبل أن أتأكد أني أريد أن أصبح كاتباً وأني لن أكون مهتماً أبداً .

— طراً عليك هارفارد الإحساس بنظام المؤسسة ، تلك الفكرة التي تردد ظهورها في أعمالك بعد ذلك ؟

● في الحى السلى قدمت منه في بروكلين ، في المدرسة العامة التي ذهبت إليها .. لم يكن هناك أي إحساس بوجود مؤسسة ، لكن في الوقت الذي ذهبت فيه إلى هارفارد أدركت أن المؤسسة كانت هائلة ، مختلفة في للمنى عما تصوره ، لا تستطيع أن تلصقها بدقة ، الطريقة الوحيدة التي تتبها لوجودها أن الناس كانوا

جسدين بدرجة كبيرة في تعلمهم ، في بروكلين كنت خجولاً بعض الشيء من كونى ذكياً - نوعاً ما أنت لا تكون مقدماً إذا كنت ذكياً - في هارفارد الأمر على العكس ، فانت تكون خجولاً لو لم تكن ذكياً بدرجة كافية ، وكان هناك دائماً أناس أكثر لمعاناً منك وكان الإعجاب بهم شديداً جداً .. وكان على أن أفصل مؤسسة هارفارد عن المؤسسات الأخرى ، (تأسست جامعة هارفارد سنة ١٦٣٦ وهي من أكبر الجامعات في العالم ، تتبع النظام الانتخابي في إدارتها ، وفيها إحدى أكبر المكتبات العالمية ، كما لها عدة مرابذ فلكية في الولايات المتحدة وخارجها . وفيها عدة متاحف للفنون والآثار والسجلات البشرية وعلم الحيوان ، كما أن لها مطابخها ومجلاتها الخاصة .. فهي تكون بحث صورة حية للمنشأة - المؤسسة) لم أكن متأكداً من أهمية وجود المؤسسة من علم وجودها ، تلك مسألة كانت مستعوزة على ذهني إذا فهمنا الإستعواذ فكرة تراود الإنسان مرة بعد أخرى ، تأملت المسألة طويلاً ، هل هي جيدة ؟ هل هي سيئة ؟ أجب أن يكون عندنا مؤسسة كهذه ، رغم كل ذلك فيها تحدثت عنه هو عملية تكوين أناس آخرين .. ذلك هو الجانب الذي يجب أن تتعامل عنه .. معاملة وتكوين الآخرين .. هل هي في النهاية شر مطلق أو شر جزئي أو ضرورة إنسانية . إذا قبلنا بفكرة المؤسسة ، إذن فلا سؤال .. فهارفارد هي أفضل مؤسسة عرفتها .

— ويعد تخرجك من هارفارد ؟

● ذهبت إلى الجيش بعد تخرجي بستة أشهر . وكنت أعمل في رواية تمثت أن أجد مزيداً من الوقت لإنائها .

— تعني رواية « عبوراً إلى الجرس » .

نعم . كتبها في الفترة السابقة على دخولي للجيش ، ولكن بعد سنتين في الجيش حدث لي تغير كبير ، وهكذا كان نجاح « المرأة والموت » . في الواقع واجهت ثلاث صدمات خلال الفترة من ١٩٣٩ - ١٩٤٩ في هذه السنوات العشرة تبدلت حياتي ثلاث مرات ، لم تكن صدمة قسوة أو مأساة ، فلم يكن هناك شيء قاس على وجه الخصوص ، كانت صدمة من النوع الذي يواجهه النبات حين ينقل من تربة إلى أخرى .

- هل هناك أشياء تعيها حدثت لك من الممكن أن تفسر التحول الدرامي من مرحلة الصبا المولعة بالدراسة والمنظمة إلى ما بدأته في أوائل ومتنصف الخمسينيات مما أثر في سمعتك .. من نقد شديد للمؤسسة الأمريكية وارتداد عما كنت تؤمن به ؟

● جيتا إلى سؤال لا أستطيع إجابته باختصار ، إنه يحتاج إلى رواية ، والحديث عنه في مقابلة لا يجدي . إجابتي ستكون نوعاً من الاعتراف . أعتقد أن التحول الذي حدث لي في تلك السنوات . كان تماماً وحسباً بحيث يجب أن تتبع جذوره التي أعرفها ، ليس فقط الجذور الخاصة ولكن إذا شئت الجذور الكارمية - أنا مؤمن أشد بالأيمان بالكارما ، أو من أننا لن نعيش على هذه الأرض مرة واحدة فقط ، وليس وراء ذلك أي تدين كبير منظم ، أنه افتتاح بلع على بين حين وآخر .

الكارما (عقيدة دينية هندية تؤمن بعودة الروح في جسد جديد متأثرة بعجلة أعمال المرء في حياته ، فمن كانت أعماله حسنة يبعث من جديد في جسد جديد وحياة أفضل والعكس فيمن كانت أعماله سيئة)

وهي تهدف إلى جعل العالم أكثر معقولة بما لو عشتا بدونها . لأننا حيناً نفكر في الأشياء المعقدة والمقنعة والتي لا تكاد تصدق ونجرب داخل أي إنسان ، يبدو عبثاً من الكون أن يبعثنا إلى الأرض مرة واحدة لتتعلم كل هذه الأشياء ثم نُقبر وننتهي إلى الأبد . أن ذلك لا يقتضي كما تقتضي فكرة أننا جزء من عملية متواصلة تستخدمننا مرات ومرات وتستخدمن الكون أيضاً مرات ومرات . هناك نوع من التعاون المقدس يجري في هذه العملية ، وحيث إنني لؤم من بللذك وهو بالنسبة لي حققي - نفسياً على الأقل - فمن الصعب إعطاه تفسيرا . . . ولكن إذا كان لا بد من تفسيرها فإن أقول هناك مؤثرات لا يمكن تفسيرها ببعيدة واحدة . (بالنسبة فإن روايته « أمسيات عتيقة » مبنية على فكرة التماثل وحلول الروح في جسد جديد عبر فترات تاريخية مختلفة)

- لا بد أن هوليوود أحدثت فيك تأثيراً كبيراً .. فإثناء كتابتك « شاطيء باربري » و« حديقة الغزلان » هناك .. يبدو أن رؤاك السياسية تغيرت .. ما هي حكاية هوليوود هذه ؟

● لم تكن هوليوود التي أحدثت التأثير بالدرجة الأولى . أنا لست بطلاً من أبطالها وليست هي المكان الذي استمتع بالحياة فيه بالدرجة التي تستلحقها . افترض أن هناك موضوعين يتكرران في حياتي ويشدان انتباهي المرة بعد الأخرى - أحدهما نظام المؤسسة الذي ناقشته قبل قليل ، والأخر هو الهوية والتماثل . الأفلام تقتني بشكل زائد آلاف مسألة الهوية حيوية فيها . نجوم السينما يفتنونني ، فحياتهم لا تشبه حياة أي إنسان آخر ، يمكنك أن تتخيل أنهم أنوا من كوكب آخر ، طريقة حياتهم تحكي نظاماً آخر للوجود . فها يفرقنا عنهم أكثر ما يجمعنا بهم .

- هل العمل في « حديقة الغزلان » ساعد على ذلك ؟

● في « حديقة الغزلان » بدأت فقط في تأمل المشكلة . افكر في شخصية « لوني مايرز » نجمة السينما ، أنها عاوى الأولى للتعامل مع المشكلة ، مع مارلين مونرو اتجهت إليها بالسندان والطريقة ، وفي روايتي المصرية « أمسيات عتيقة » هناك أيضاً دراسة في الهوية والتماثل . أنت ترى أني أعتقد أن هناك فترات في التاريخ لم يتأمل أحد فيها مشكلة الهوية لأننا لم نكون بالضرورة قد ابتعدنا عن عالم الحيوانات . ففردوا أفعالنا تجاه الأشياء التي تواجهنا كان قائل الطريقة التي يتصرف فيها الحيوان ، نفر ونكر ، نأكل ونلدغ للنوم ، أعتقد أن أجيالاً سارت على ذلك المتوال . ثم كانت هناك فترات لم تكن فيها أي مشكلة خطيرة لأي كائن حي .. بالتأكيد في سنوات الأولى في الجامعة كانت مسألة هويتي أمسي شيء . أعظم الأمثلة أهمية إلى الكثيرين منا في تلك الأيام كان : ماذا نظن بـ حقيقة ؟

- بمناسبة الحديث عن الهوية .. هل تعتقد أن ما ثار حول سمعتك قد أذى الجمهور وأثر في تقبله النقدي لعملك ؟

● بالتأكيد لم يكن التأثير جيداً . أنا أعتقد أن الناس حيناً تشتري كتاباً ذا غلاف سميك هذه الأيام .. فكأنها تقوم بدرجة ما بطقس مقدس . فغالباً سعر الكتاب يحصل الناس يشترون بينه وبين شيء آخر .. فلنقل حذاء للطفل . فإذا كان المؤلف تألفها فهم لن يشتروا الكتاب .

سيرة

- صلاح عبد السيد . صراع (قصص) هيئة الكتاب .
- د . حل شلش . المجلات الأدبية في مصر (٣٩ - ١٩٥٢) هيئة الكتاب .
- صلاح عبد الصبور . الأعمال الكاملة (١ - المسرح) . هيئة الكتاب .
- صلاح المعداوي . حالة عم إبراهيم الفار (سيناريو) هيئة الكتاب .
- د . كمال عيد . توفتونو جوف والمخرج المعاصر . هيئة الكتاب .
- فتحي العشري . الإنسان كلمة . هيئة الكتاب .
- د . محمد حسن عبد الله . التراث في رؤية عصرية . هيئة الكتاب .
- د . كمال نشأت . النجوم متعبة والضحي في انتظار (شعر) هيئة الكتاب .
- د . طلعت صبح السيد . القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية . مطبوعات نادي الطائف الأدبي .
- عصام الدين أبو العلا . مسرح نجيب سرور . مكتبة مدبولي .

لذلك الكون . أن نخدشه . نفوز عليه .
والبلاستيك طريقة رائعة لتحقيق ذلك لأننا
صنعنا شيئاً لا يستطيع الكون هضمه ،
عملنا هذه السلاسل الكسريونية –
البروتينية – توضع معا بطريقة لا يمكن أن
تنكسر .

ذلك شيء ، والتلفزيون شيء آخر :
كما لو أن تينياً ضمتما يدهي « الأترويساء »
(عامل رياضي يعتبر مقياساً للطاقة غير
المستفادة في نظام دينامي حراري) دخل في
الاحساس التلفزيونيون هو الاختزال لكل
الفن في ١٥ دقيقة من طعام الروحانيات
التافهة .

– قال روبرت فروست مرة أن هناك
شيئاً من البذاعة والغرور في الرجل الذي
يعتقد أنه على وشك الانهيار أو أننا ندخل
وشك الانهيار قبل أن تستجمع قوى الكون
قواها ضدنا . في عملك تبدو الفكرة أننا
نتهي قبل أن تبدأ هذه القوى عملها ؟
● حسناً . من أقل قبل إن روبرت
فروست يستصوب رأيي .

– لكن هل تعتقد أننا مقبلون على كارثة ؟

كهل ؟
● لا أعتقد أني الوحيد الذي يظن
ذلك . فكثير من الناس قفرون . العالم الآن
يسير خلال زمن سفر الرُّيا – أعتقد أن
السمانيات ستكون حقبة لا تصنف
بأحداثها السيرية وتغيراتها العجيبة أكثر
من الستينيات .

– لنعد إلى العمل الذي انتهيت منه
حديثاً . روايتك المصرية « أمسيات
عتيقة » . هل أنت واثق من العمل كما
أنتهى إليه ؟ لقد أعلنت عن العمل منذ فترة
سنة ١٩٧٢ . أنه لاشك طريق صعب
مرت فيه ؟

● إذا قلت إنني أشعر أنه جيد ، فكأن
كمن يقول ابني رائع . يمكنني القول أنه
أكثر الكتب التي كتبها طموحاً . أنه أكثر
الأعمال التي نشرتها بعداً في الطبيعة ،
فريد في نوعه ، لا أجد أي رواية أخرى
تشبهه أدنى شبه وأمل أن تكون رواية جيدة
جداً ، ويكتب عنها مراجعات طيبة وأن
كنت متأكداً أنه سيكتب عنها مراجعات
وعية أيضاً .

لو كنت كاتباً مضغوراً لأمكن للكتاب أن
يقرأ بسهولة أكثر . ولكن المشكلة أن كل

من سيقرأه سيقول : يا للشيطان كيف
يسمح ميلر لنفسه بالبدء بالكتابة عن فراغة
مصر هذا المص ؟ ولكن ليس هناك ما يمكن
عمله مع الحقيقة فذلك اسمي وأنا مؤلف
وإلى الحق في تحليل عمل ما وأن اكتبه . لو
كان لي اسم غير اسمي لقرأ الناس الكتاب
بدون كثير معاناة .

– انذاك لم يكن ليطيع حق لو كان جيداً
من الناحية الفنية ، فهو ليس من نوع
الكتب الصارخة أو الأكثر رواجاً .

● أعتقد جازماً أنه جيد لدرجة أنه كان
سيشتر معها كان كاتبه ، وأنه جيد لدرجة
لافتة لاتنتباه بغض النظر من مؤلفه .
لأنك إذا أعضيت عشر سنوات في كتابة
مؤلف فلا بد أن يكون جيداً .

– كانت هناك توقعات كثيرة – وفي
وقت مبكر بدا أنك تغدق هذه التوقعات بأن
هذا العمل سيكون عملاً ممتاز Master
piece – إذا كان ذلك حدثاً . فهل عملية
الكتابة غيرت من هذا الهدف ؟

● إنها حققت . بدأ الأمر كقصحة
عابرة في مصر ، كنت أنوي التوقف عند
مصر في فصل أو فصلين من الرواية ثم
أكمل باليونان وروما والعصور الوسطى .
كنت أفسر في رواية من نوع
البيكاريسك . ذلك كان في النصف الأول
من السنة الأولى من العمل . ولكني بدأت
أدرك أني توقفت عند مصر لعمل طويل
وشاق وهكذا بدأت الدراسة وتعلمت الكثير
عن مصر القديمة في هذه السنين العشر .

– هل كان هناك خوف من المخاطرة ؟
أنت نفسك استعملت كلمة المخاطرة عدة
مرات .

● هناك دائماً خوف من كتابة كتاب .
لو حاولت كتابة الكتاب في سنة كان الخوف
سيكون كبيراً لدرجة أن الكتاب لن
يكتب . لكن على مدى عشر سنوات
يمكنك تحمل المخاطرة . كتابة كتاب هي
الخوف . وذلك هو السبب في وجود
الكثيرين ممن يستطيعون الكتابة أفضل ممن
يكتبون فعلاً . ولكن لا يفعلون .

وهناك أسباب أخرى ، بعض الناس لا
يستطيعون تحمل مشاق المهنة . فلا يوجد
ما يقرى كثيراً في هذابك إلى غرفة وحده كل

يوم تتطلع إلى قطعة ورق « مشخبطاً »
عليها . أن تعمل هذا يوماً بعد يوم ، سنة
بعد سنة ، حقبة بعد حقبة . بعد عقاباً مع
الرتابة الثابتة للعملية الجسدية . أن فعل
الكتابة كعمل جسماني أقل إثارة حتى من
الرسم . أننا لا أشعر بالارتاء نحو
الرسامين . أشعر بالارتاء نحو الكتاب

الكتابة تشبه جميع الحرف التي تحتوي على
عنصر حقيقي من المخاطرة ، بالنسبة
للكتاب المخاطرة تكون للأناس الخاصة به .
أنت حقيقة لا تريد كتابة كتاب لا تتحمل
فيه بعض المخاطرة . وأنا أقول لقد
تحملت في روايتي المصرية هذه من المخاطر
أكثر مما تحمته في أي كتاب آخر . إنها
أكثر كتبي جرأة .

– لقد قلت أن كل ما يمكن أن تعرفه :
هل بهذا كل ما في جهدك أم لا ؟ هل تعتقد
أنك بذلت كل جهدك في هذا الكتاب ؟

● نعم . أعتقد أني استخدمت كل
نسمة من الوعي موت ي . في هذا
الكتاب . وإذا لم يكن الكتاب جيداً
بدرجة كبيرة . فأنا لست كاتباً جيداً .
بدرجة كافية . أنا أشعر بذلك النوع من
الاطمئنان حول .

– هل اعتذرت إلى أماكن لم ترمتها من
قبل ؟ أو خلق أفكار جديدة ؟

● نعم . وأيضاً منحتي فيها لأشياء ،
معينة . أعتقد أن الناس ستحار تماماً من
الكتاب . سينسألون لماذا كتبه ميلر ؟

ماذا يعني له هذا الذي يقوله ؟ ماذا يوجد
منه في هذا الكتاب ؟ أعتقد أني توصلت إلى
فهم عن الإغنياء لم أكن أعرفه من قبل .
عن طريق التعامل مع مصر بلديها
وفراعتها ، هناك ملاحظة فيتر جيرالد
الرائعة بأن الإغنياء لا يشبهون ولا
يشبهونهم ، واجابه همنجواي – التي لالت
استحساناً كبيراً – والتي اعتقد أنها فظة .
« أنت تعرف أنهم يملكون نفرداً أكثر وكل
منهم يزأركم كالجملون » . حقيقة الأمر أن فيتر
جيرالد كان يحاول أن يقول شيئاً .
وهمنجواي يحاول منعه من قوله . في الواقع
الأثرية جدا ونجوم السينما يشتركون في
أشياء كثيرة . ولم يعد لهم علاقة يعتمد
عليها أو يوثق بها بالمجتمع حولهم . أنهم
لا يستطيعون الثقة بأحد .

- تلك اجابة جزئية لسؤالى التالي :
لماذا مصر ؟ هل لأنها تقدم نقطة تحول من
السحب البعدائى من السحر .. إلى
التكنولوجيا وإسامة استخدماها ؟

● لا أعرف كثيراً في التاريخ لا تمكن
من اجابة ذلك . مصر كانت بالتحديد أحد
الاماكن التى تحول فيها السحر إلى معادل
اجتماعى فى الواقع استخدم كيدل له .

- ذلك ما شدد انتباهك على الأقل
جزئياً ؟

ما شدد انتباهي فرض سيجادل فيه
البعض وسيسراه البعض طبعياً وهو أن
المصريين ببساطة لديهم حقول معقدة وعميقة
ومشيرة عقولنا تماماً بأن لديهم نظاماً ثقافياً
يعتبر في نظرنا غير علمي بدرجة كبيرة ولكنى
اشك أنه أكثر بعداً عن العلم منا .

هذه فرضيات ، ومع أن الكتاب ينغمس
كثيراً في السحر فإن مدفتي أن اصدر رواية
لم يكتب مثل موضوعها كاتب جيد من
قبل . يكفى تسمية عدد من الموضوعات
كنت فيها الأفضل فيها كتبت ، حيث لا
توجد أى منافسة . موضوعات لم يعالجها
كاتب بهذا المستوى . مثلاً يمكن القول أن
كتب أفضل ترجمة حياة لنجمة سينا
- كتاب مارلين مونرو - ولا منافسة هنا ،
كما كتبت أفضل كتاب يمكن أن يكتب عن
ملاكس وزن قليل والصراع مرة ثانية لا
منافسة ، والآن اعتقد أن كتبت أفضل
رواية ظهرت عن السحر .

اين هم الذين تنسوا حول هذا
الموضوع ؟ لا أعرف أى كاتب جاد كرس
نفسه للكتابة عن السحر . هناك في كتب
روايات عن السحر لكنهم ليسوا كتاباً من
الدرجة الأولى . أقول مرة ثانية أن دخلت
ميداناً رائعاً لا يوجد لي فيه مناس .

- هل تعتقد أن هؤلاء الناس الذين
كتب عنهم يكونون حساباً تعنيه ارادة الله ؟

● عل المرء أن يظل يذكر نفسه أن هذا
حدث قبل الدياباينين اليهودية والمسيحية
نحن نتعامل مع الوثنيين . العقل الوثني
عقل مثير . وكان عليّ وأنا أكتب الكتاب أن
اضع في ذهني دائماً ألا تسرب إلي أي فكرة
يهودية أو مسيحية .

في الواقع فإن اعتقد أن للمصريين
القديم تأثيراً هائلاً على الميراثيين . . .

كثيراً مما يوجد في العهد القديم تجده في
الصلوات المصرية . الصفحات الأولى من
سفر التكوين من المحتمل أنها نقلت عن
صلوات معينة لأمون والطريقة التي أنشأ
فيها العالم .

- هل من الصواب النظر إلى الثقافة
المصرية كتشافة منافسة ثاقوية في ذلك
الوقت ؟

● لم تكن الثقافة المصرية في ذلك الوقت
حتى ثقافة ثاقوية كان الميراثيون قبل
همجية . لم ينظر إليهم أحد بجدية .

ليس في ذلك الوقت ، بعد ذلك من
الممكن . في الواقع فإن موسى ظهر في
روايتي في صفحة واحدة . وتناولته كأحد
رجال المصائب الصغيرة - يقتل بعض
الحراس المصريين ويأخذ الميراثيين معه إلى
مدينة عبر الصحراء للهروب . الفكرة هي
أن تنغمس في وجهة النظر الأخرى حينما
تكتب ، أنك حينما تفعل ذلك فإن كثيراً
من الأشياء تأتى إليك .

- قلت أنك لم ترغب أن يكون في
الرواية أى شيء معاصر . . . فإلى أي درجة
هناك علاقة بين مصر القديمة واليوم ؟
بكلمات أخرى لماذا يوجد في الكتاب
للغاية المعاصر ؟

● حسناً . أكون قد فشلت لوبدأنا نقراً
الرواية بهذه الطريقة . اعتقد أن هذه إحدى
الصعوبات أمام القارئ . . . لأن معظم
الروايات التاريخية تحاول أن تولى خدمة أو
تتظاهر بتعليمنا شيئاً ما عن الحاضر .
ساكون قد فشلت لو استجاب الجمهور
للكتاب بهذا الشكل .

اريد للناس أن يعرفوا أن هناك وجهات
نظر مختلفة تماماً عما نعرفه . . . خمسة كروحات
نظراً . . . وديقة مثلها أيضاً . بكلمات
أخرى . . . فعل الأرجح أن اسمية اجتماعية
في مصر القديمة - وهذا أحد الأسباب التي
جعلتني اسمي الكتاب «السميات حقيقة» -
في تلك الفترة ٣٠٠٠ ق . م كانت تتمتع
بنفس درجة متعة اسمية في نيويورك اليوم .
ليست أكثر امتعاضاً بالضرورة ، ولكنها تتمتع
بالقدرة نفس . . . وبالطبع لأسباب مختلفة .

- بالنسبة لفهم الحديث . . . اعتقد أنك
قلت أنه في الرواية التاريخية البانورامية التي

تشبه اللوحة الكبيرة . . لا يحدث فيها
الكثير . .

● لا . . الكثير يحدث ولكن لا يحدث
فوراً . الكتاب بالتأكيد أكثر كسبي تكاملاً
من حيث البناء المعماري . هو في سبعة
أجزاء . كل جزء - يمكن القول - له
وجود مستقل . ولكن طبعة الكتاب تنقش
سره جزءاً جزءاً . حينما تقرأ الجزء الأول
والثاني لا يكون لديك دليل على الإطلاق عما
سيكون عليه الفصل السادس أو السابع . .
كما لو أن الكتاب يسير بشكل لولبي .

- قلت أنك تخطط لثلاثية . . هل
البقية ستكون كتاباً كل عشر سنوات ؟

● أمل أن أكتب الكتابين القادمين في
ثلاث أو أربع سنوات لكل منهما . لو احتاج
كل منها لعشر سنوات فسأهبط وأنا احتفل
بعيد ميلادي الثمانين !

- سؤال أخير . . الناس ينتقدونك على
تقديم جودك وحياتك وهملك بطريقة تبدو
وكأنك تريد منهم أن يؤمنوا بما تقوم به أو
يكونوا مثلك . . . حينئذ كما تعيش . . فما
هو ردك على هذا النقد ؟

● اعتقد بحق أنهم أساءوا فهمي من
هذه الناحية . . . فانا أخطئ وأصيب عدة
مرات في اليوم وليس لدى الرغبة في أن يفكر
الناس بالطريقة التي أفكر بها . ما يمي هو
أنه كيف كانت الطريقة التي يفكر فيها
الأخرون فهي تريحهم أكثر . . وهذا ينطبق
على عمل الكاتب أيضاً . فإذا كان الكتاب
جيداً بدرجة كافية فذلك لا نستطيع التنبؤ
بكيفية استجابة الجمهور له . لن تكون
عندك إمكانية ذلك . إذا كان جيداً فإنه
يعني أنه أصيلاً وليس مزيفاً .

من وجهة نظر معينة قد تكون أفكار المرء
تافهة . إذا نجحت أفضل الكاريز في تغيير
عقلية إنسان أكثر ذكاءً مني فذلك حسن .
أنا مؤمن بدرجة كبيرة في الفكرة القائلة
بأنك إذا قدمت أفضل ما عندك واستطاع
شخص ما أن يتخطى ذلك في نقاش
معارض لك . . فانت في الواقع قد صقلت
عقلية خصمك . وسباني إنسان آخر في
صفاك يأخذ تعديل خصمك لفكرتك
وهو طرارة ثاقية . لن أكون شيئاً إذا لم أكن
مؤمناً بالحوار وإلى ذلك المرء يفعل المرء كل
ما في استطاعته ♦



الغناء ساعة الغروب

يوسف أبو ريه

- ٣ -

لم تر واحدة منهم رجلاً من الرجال ، ولم تر واحدة منهم زوجة الغبار التي تثيرها حوافر الماشية ، ورأين هذا الفتي الذي امتزج وسخ دهمه بقبضة الغروب الرمادية ، كان هابطاً إلى الشارع يتتبع في حجارته ، وتركزت النسوة ما بأيديهن ، ونظرت كل واحدة إلى وجه الأخرى في دهش كأنها تؤكد ما يدور في عقل الأخرى .

- ٤ -

وكان الفتي يتقدم ، في حذائه الأسود الضخم الذي تفتتت جوانبه ، وانحلت أربطته ، فيجعله يتقلقل في مشيته المضطربة ، ولما اقترب من الحلقة رأين حينه الممشاوين تنغلغان على حمرة أديمه ، كأنها قطعى جمر ركبنا في نهوف العيين ، ورأين الخروم التي تنتشر على طابقتها المبرومة ، ورأين الصبرة تتدل من يده المجرحة ، تبرز من فتحات العقدة كسرات من الحيز اللدن .

واتبه الأولاد للقدم ، فتركوا لهم ، ونجموا في نصف دائرة تغلق عليه ، ولشعورهم المتوحد بغربة القادم ، ولشعورهم الخفى بضمفه ، وقدرتهم على اللهو به وإظهار الشجاعة في وتس الأمهات ، بل لتأكدهم من أنهم قادرون ؟ على جلب السعادة للفلين ، تشجيع الأولاد ، واحكموا الحلقة على الفتي . حاول الإفلات منهم ، فتحركت الحلقة بإحكام ، لتقلل عليه الطريق ، فزام بمسكنه ، وهش بيده الفارعة أشباحاً مجسومة ، ولفزع الذهب الذي انشغل باستصاص سائل الصين ، فحوم في الغبار لحظة . ثم عاد متهاكاً إلى موضعه .

- ١ -

لم تر واحدة منهم رجلاً من الرجال . ورأين هذا الفتي القادم من أول الشارع .

- ٢ -

وكن حين تمتد ظلال دورهن لتملأ فراخ هذا الشارع الواسع ، يخرجن من الدور بعد أن يقضين القيلولة الساخنة خلف الأبواب المغلقة . عمدات في السكون ، يتسمن لعنن الذباب ، ثم يتبهن على صيحة ولد لم من ظلام الحجرات ، وراح يلعب تحت التوافد مع غيره من الفارين من حجة الدور الراقدة .

يقمن وكابهن على موعد ليجتمعن - في وقت واحد - تحت هذه السطة الواقعة وحدها وسط الشارع ، تقطع الحجيرة الحارة بظله خفيفة ، مزقتها شمس المغرب الصفراء ، ونقلت من خلالها على هيئة بقع ذهبية واهنة الضوء .

يجتمعن في حلقة حميمة حول « طشت » أتت به واحدة منهم ، امتلأ إلى آخره بحبات القمح لينزعن منه الطوية السوداء الضخيرة .

والأولاد يبدؤون في اللعب ، بعد أن خرجت الأمهات من حبسهن . وصاروا يزعمون علانية ، وبلا حرج ، فضلاً عن انتماشهم بطقس الغروب ، الذي لطّف الهواء بنسمة رائحة راحت تلهو وتردد واستحياء بين الجدران التي حملت آخر وجه للشمس المخضبة هناك خلف أسوار السكة الحديد العالية . وترقب النسوة - على قترات - أول الطريق بانتظار الرجال اللين حان وقت أدبهم ، يستلون ظهور المطايا ، ويجرون بأيديهم حيال المواشى .

٧٠ • القاهرة • العدد ٩٢ • رجب ٩٢ • ١٤٠٩ • ١٥ • ١٦ • ١٧ • ١٨ • ١٩ • ٢٠ • ٢١ • ٢٢ • ٢٣ • ٢٤ • ٢٥ • ٢٦ • ٢٧ • ٢٨ • ٢٩ • ٣٠ • ٣١ • ٣٢ • ٣٣ • ٣٤ • ٣٥ • ٣٦ • ٣٧ • ٣٨ • ٣٩ • ٤٠ • ٤١ • ٤٢ • ٤٣ • ٤٤ • ٤٥ • ٤٦ • ٤٧ • ٤٨ • ٤٩ • ٥٠ • ٥١ • ٥٢ • ٥٣ • ٥٤ • ٥٥ • ٥٦ • ٥٧ • ٥٨ • ٥٩ • ٦٠ • ٦١ • ٦٢ • ٦٣ • ٦٤ • ٦٥ • ٦٦ • ٦٧ • ٦٨ • ٦٩ • ٧٠ • ٧١ • ٧٢ • ٧٣ • ٧٤ • ٧٥ • ٧٦ • ٧٧ • ٧٨ • ٧٩ • ٨٠ • ٨١ • ٨٢ • ٨٣ • ٨٤ • ٨٥ • ٨٦ • ٨٧ • ٨٨ • ٨٩ • ٩٠ • ٩١ • ٩٢ • ٩٣ • ٩٤ • ٩٥ • ٩٦ • ٩٧ • ٩٨ • ٩٩ • ١٠٠ •

تعالى يا شاطر .. تعالى يا حييى .
ولم يلتفت إلى المرأة التى نادى عليه .
- سبه باولده .

وقامت أصغرهن سناً لتمسك النمل من بين أرجل الأولاد ،
ولكن أحدهم جرى به نحو طريق السكة الحديد ، وتبعه
الآخرون .

- ٥ -

قعد الفتى على ركبتيه تحت تحت جذع السنطة بدحك هنيهة
والذباب حوم فى طنين مسموع حول الكفين المطبقتين .

- تعالى ما تخافش .

- أوى كده .

- قم طاوحنى .

وصار الآن وسط حلقة النسوة ، وأهل « الطشت » وركن
على جنب ، وبدأت النسوة يسمعن بنظرهن المتطفل على الفتى
الذى قيع حائراً ، يرنو بنظرة الكليل ، نحو مدخل الشارع
الذى تجملت عليه أشباح باهتة ، تلهو بظاظطه ومرح .

- زمانهم قطعوه .

- ماتخافيش يا ضنايا .

- أنت مين ؟

.....

- نازل الشارع دا ليه ؟

.....

- بتشعث يعنى .

- شافناش وش ذلك ؟

وتغامزن فيها بيهن ، وكمن الضحك فى هبهن من هذه
اللهجة المتعالية لفتى متهرىء الشباب ، يستد فى دفع الإهانة .

- شغلناك إيه ؟

- أنا فنان

- فنان !!

- مغنى عاطفى .

وانفرشت أيدانين على الأرض ، ومنين أنفسهن بوقت نعت
على غير العادة .

- سمعنا صوتك .

- وحسبك .

نظر حوله يارتياب . ثم حانت منه الضفافة الأخيرة إلى
الأشباح البهيمية التى اخضت وسط عاصفة ترابية ارتفعت إلى
أسطح الدور .



- خلون احدى لأجل النى .

هكذا صباح بفلينة ، فلم يشفق عليه الأولاد ، وزادتهم ونة
صوته شجاعة . وأراد أحدهم أن يتحدى إلى طرف جلبابه من
الحلف ليرفضه إلى أعلى ، فدار الفتى حول نفسه دورة كبيرة
مقاجفة ، جعلت فرقة الحذاء تفلت من قدمه وتطير بعيداً .

وافتكت الأيادى المتصاسكة . وهرع الأولاد فرادى إلى
الحذاء ، ليرفقه أحدهم بيده مهلاً به .

- هيه .. هيه .

- شوط بأحد .

والقى الحذاء على الأرض . واصطدمت رؤوس الأولاد
حين أرادوا الإمساك بالحذاء . ويسرعة حبيبة انقسموا إلى
فريقين ، ووقف أحدهم كحارس سرمى على باب الحوش
الوسيع ، يتنازفون النمل فيها بينهم فى همل وإشراح ، وكأنها
عشرو أخيراً على لعبة جديدة .

والفتى الأعمش العينين تاه بينهم ، وحاول أن يومهم
بالبكاء ، وكان يكلؤه مجرد نواح مقطوع ، لا يجلب الشفقة ،
ولم تسقط من عينه دمة واحدة .

تحتج الفتى . ونفخ هواء من أنفه ، ورفع كله الفارغة ، وطأها على صدغه ، بعد أن تركت السبابة على واحدة من فتحات الأنف المظلم ، ليترك بها كمازف الناي ، ثم تركت يده الصلبة . واتسحت إلى أطراف « الطشت » النحاس لتوقع عليه ، وعبثاً أغبراً للفتاة ، بعد أن ترقب النسوة طويلاً ، وتوقفن عن الزحف ، وجلسن مصمتات ومهيئات للهبهة الخفية ، وانطلقت عقيرته ، بعد أن تلاشت من حوله كل الأشياء .

خاپن یازمانی
ودیت حییی لنین
ولا جواب جان
شیمت له جوابین

وانفتحت القلوب للصوت الجميل . وهبت طرارة
المغربية ، ترحب بين أضواء السطلة . وكأنها أخضرت أوارتها
في خير أوطانها ، وانحى الوجود من حواشيه ، لم يهد غير صوت
يزجج في الشرايين الحامدة ليقتح سبكا للدم الحار المتدفق ،
وترقرت عيون الصبايا متهن بالدمع ، ورحن بحسن الصيون
بجوانب الأكمال .

وكان الأولاد قد علموا دون أن يشعر بهم أحد ، وتوزعوا
خلف ظهور النسوة ، في أول الأمر أبدوا السرور ، وكانوا
يقولون فيما بينهم : هذه فرجة أجل من اللب بالحذاء .

وخفضت حركاتهم مرة واحدة، وكنتموا الأصوات،
وحبسوا الكحة المفاجئة. وانتهى الفن من أفضيته، وهي لمن
حوله أنهم لو رفعوا الأصابع لتدبب في العيتين الحمراءين
المتوحيين على الفراغ ما تحرك لها جفن، ولم يسأل الصبي عن
نعله.

شوهدت طلّام الغبار مقلبة من مدخل الشارع ، وفزعت القلوب هكذا سييجرن على النهوض ، وقبل أن يتعثرن للإهانة الزوج ، تلتفتن مرة واحدة إلى القليل فوق الطمية ، وفزعت النسوة بعد أن لكرت إحداهن : زوجك وققت المرأة تنتفض ، وتخبط الجلباب فوق رذعها ، ثم امدت النظر إلهن بتشف ، وأشارت إلى فوق الشارع ، كان عدد من الرجال قد جاء دفعة واحدة ، يخرجون خلفهم قطباً من البهائم .

فتأكدن أن ساعة المتعة قد انقضت ، وحرصن أن يؤكدن على الفتي ألا يسير حتى يعدن إليه .

انزوى الفتى تحت الجذع منكمشا على نفسه ، متحسنا بأصابه عقد الصرة ، وينور بها حول المكان بحثا عن شيء مجهول ، والأولاد ظلوا في حلفتهم صامتين ا ينظرون إليه بتقدير وحسد ، ويلوح أحدهم بالجذء بجلو . . فيشير إليه الآخر بالآعطيه للفتى ، فيقول واحد : حرام عليك .

والتي ظل يتابع الحوار الحاثات فيها بينهم ، ورحيل الذباب
من وجهه أكد قدم الليل ، وكان حذسه صحيحاً . وانمحت
الظلال تماماً ، ولم يعد أثر للشمس ، وازدادت غشية المغرب
القائمة . وارتفع لفظ الرجال القادمين ، وامتلا الشارع بنعير
الجاموس الذي يهول باضطراب نحو الدور الواطنة .

— 4 —

— رُبَّنَا يَنْجِجْكَ يَا رَبِّ .

وشعر الولد بحرج شديد . وأراد الآخرون أن يفرهم
الأنبياء .

ولكن وجهه البشوش شجعهم على الإقبال عليه ، وتلمس
هدومه دون خوف ولأنه تشر في بس الحذاء . انكفأوا عليه
ليحاوونوه ، وأرادوا أن يعقدوا أربطة الحذاءين ، ووقفوا في
ذلك ، وقالوا له : اقرب كذا .

وطاوعهم الفتي ، وضرب الحذاء ضربات متتالية على الأرض ، وقال : صحيح .. بنى جامد .

→ 10 →

جمل من فزاعيه مكيسين لمجلتين دوارين ، واطلق من
لحمه أصوات الوايور المسافر ثم وضع كفه على فمه صالحا
بصغير القطار ، وانهر الأولاد باللعبة ، وأمسكوا بإذييل
جليابه ، وجعلوا من أذرعهم مكاس لمجلات تسير على
قضبان ، واطلقوا في حركة موحدة نحو شارع السكة الحديد

— تووش . . تووش .

.. وا .. وا -

— قوش . . قوش .

—وا.. وا..

وهو في المقدمة يحرمهم ببلوه ، ومن وقت لآخر ، يزيل
السرعة ، وهم معه في أيقاع متوحد ، سعداء باللعبة ، وبدأ
في القتاء من جديد ، وهم يرددون
ياوايور الساعة اتناشر
ياأقبل الصعيد

◆ شمس العصارى غابت ياللى بلادك بعد

وفي هذا العقد الأسود رحل « الشيخ محمد عبده » و « مصطفى كامل » و « قاسم أمين » ولكن في هذا العقد أيضا ولدت احزاب الوطنى والرورى واصلاح المبادئ، المستوية وغيرها . في الوقت ذاته بدأت تنمو قيادات جديدة .. محمود سليمان وسعد زغلول وعبد العزيز محمد علي وشراوى وظهور طلعت حرب وعبد فردي المرابون الاجانب يقربون الفلاح المصرى بالوسائل الباهظة التى تنقل كاهله .. والمصريون يرون بالكلل التعاون ضرورة قيام بلد مصرى وطنى وولدت لتعاون الجمعية الخيرية الاسلاميه .. الانجليز ينصبون الشائش لزهران ولرفاقه في منتفواى .. والمصريون يرون بالاضرابات والانتداب والاحتلال واصدار اللواء المؤيد .. والامة وغيرها من الصفح

في أواسط ذلك العقد كان سكان مصر حوالي ١١ مليون نسمة منهم حوالي ٢,٥ مليون نسمة يعملون بالزراعة في الريف وحوالي ١,٥ مليون نسمة يعيشون على هامش الزراعة. بقيمة ملايين نسمة في مدن القاهر المصري منهم حوالي ٢,٥ مليون نسمة يعملون في الخدمات المنزلية لدى كبار ملاك الأرض وكبار التجار الذين يقيمون في أحياء القاهرة. وأما الاربعة ملايين ونصف فإلهم يقيمون في الشوارع الوسطى ودون الوسطى والطوارى في المدن الرئيسية كقاهرة وسائر المدن الأخرى يعملون بالتجارة وخدمات وصرف عديدة وبالتجارة بمختلف أنواعها وسوق ودراجاتهم ومنهم مستخدمون بالحكومة من أذن السلم الوطني إلى أعلاه.

انتهى العقد الأول من القرن العشرين بكل معاناته وبكل المخاض الذي ثما في احشائه، وانتهى العام الأول من العقد الثاني بكل ارضاصاته وعناصر الأمل في مولد جديد . . وفي اليوم الحادي عشر من الشهر الثاني عشر (ديسمبر) من العام الحادي عشر من القرن العشرين . . ولد الطفل "عجيب عفوفاً عبد العزيز ابراهيم احمد الباشا" فكانت ولادته معززة ، وأُشرف

خواتر عن نجيب محفوظ

للعن المطيع

نشر «محيي الدين حمد» مقالاً عن أولاد حارتنا في مجلة الآداب البيروتية، وكان قد سبقنا «غالي شكري» و«بلداح صريح» من قبل في نشره في «الوقائع» في ١٧ يناير ١٩٦٠. وأصبحتنا بعد ١٣ أكتوبر ننظر من الخارج إلى شقة «نجيب عصفو» ونفرض الورد والزهور التي تحيط بها في رؤسنا.. واسئلة كثيرة.. ترى ماذا يصنع الآن؟ «نجيب نويل» كيف الحال.. هل يقرأ؟ هل يكتب؟ هل يستمع إلى أذاعت الدنيا التي دخل إلى أخبارها وأن يسمي إلى ذلك.. وهل حقيقة يعيش في حلة الشقة المتواضعة وسحله طين مستمر من شاة وأكلة الفلفل والفلفل؟ هل يتردد مرة ويحان مرة القبول ويؤسرون وتغير على وسائر أقرانه الذين حصلوا من قبل على الجائزة.. هل كانوا يعيشون هكذا أم أن الحيلة قد وفرت لهم راحة وزهواً ودعاهة منذ كان جاوراً إليها.. وكيف سارت حياة أبنينا العظمى

كان العقد الأول بسنواته العشر الأولى من القرن العشرين ، من أسود السنوات التي مرت بمصر من الناحية الاقتصادية ، ومن أكثر السنوات التي شهدت بقدرة الإنسان المصري على التحدي لسلطات الاحتلال ، وعلى استجماع قواه السياسية والاجتماعية .

قبل ١٣ أكتوبر ١٩٨٨ . في ذهابنا وإيابنا في شارع النيل بسى المجوزة وعندما نصل إلى الكافتيريا المرفوعة لنا نحن أهل سى المجوزة ، كنا نندرك أننا أمام شقة بالدور الأرضى في البناية رقم ١٧٢ . ويبدو لنا الشفافة سرعبة إلى هذه الشقة الخارج حيث يقيم الأستاذ نجيب محفوظ . . . وإذا كان معنى مشوارنا اليومى ذهابا وإياباً صديق أو زميل أو قريب نشير إلى الشقة . . . ها نحنك ! نجيب محفوظ ، قاص ، شاعر ، أديب ، المستقله والمزملاد والأغرب اتنا جيران لنا نجيب محفوظ وبنادير بلهجة الزائقي . . أه . . طبعاً ! غصنى في تواضع إلى حال سيكتنا مع مهمات ببعض معلومات عن نجيب محفوظ اتكتيكها بله المدة .

وبعد ١٣ أكتوبر ١٩٨٨ ، والبيان
العالي الشهر للاكاديمية السودانية بقر
الأدب المصري "تجيب غفوف" بجائزة
نوبل في الأدب ؛ "إن الوضع قد اختلف فإ
إن أن تلمس سيرته أو تلمس نحن قد سيرته
وتحدثت عن معرفته وبطلانها معه
وجولوسنا اليه في ندوة (كازينو أوبرا)
وتحدثت عن صفاته وكانت تعرفه منذ زمن
طويل .. وتحدثت بالمقال الذي كتبه في
مجلة الأدب فبراير ١٩٩٠ عن رواية (أولاد
حارسنا) التي نشرها في الأهرام عام
١٩٩٠ ، التي نشرها نفسه فبراير ١٩٩٠

على الولادة الطيب الذي قدر له أن ينال شهرة في ميدانه بعد ذلك ، وهو الطيب ونجيب محفوظ فكان أن أسست الأسرة المولود الجديد «نجيب محفوظ» على اسم الطيب الذي أشرف على الولادة .

٢-

في يوم شديد البرودة ، عاصف وليل إلى حد ما ، ١١ ديسمبر من سنة ١٩١١ ولد «نجيب محفوظ» وينحدر من عائلة مصرية صميمية ، عائلة «الباشا» أصلها القديم في رشيد ، تعمل بالتجارة تصيب شيئا في الرياح أحيانا تغترب من عالم القلم ويقل الثراء أحيانا كثيرة تغترب من عاصمة الشعب .. ولكنها مستورة دائما . جلده القديم جاء من رشيد ليستر في أكثر أحياء القاهرة شعبية وتاريخا ويقضي في أرجائها عقب الدين . «نجيب محفوظ عبد العزيز إبراهيم أحمد الباشا» الرشيدى إن شئت نسبة إلى رشيد . أما «السبيلجى» التى تظهر بين حين وآخر في بعض الكتابات فقد كان لنجيب محفوظ جد ناظر كتاب ، وللكتاب سبيل .. وكان نجيب يحكى لبعض أقرانه هذه الحكاية لما كان من أحد أقرانه وهو «أدهم رجب» إلا أن قال : (اطلع يا بيان السبيلجى) وضحك الجميع .. وهكذا في بعض الأحيان تظهر كلمة «السبيلجى» متصلة باسم نجيب محفوظ . اخبرته سته .. الرجال أربعة .. وشقيقتان .. تزوجوا وأتوا بالترتيب الذى ولدوا به عائلة علمها القدر النظام .. كل حسب دوره في الزواج وفي الرعي . النظام لدى نجيب محفوظ موروث من القدر ومن عبد العزيز إبراهيم ، الأب .

هو ابن «درب قرمز» ابن الأحياء الشعبية .. حى الحسين .. والأزهر ، وخان جعفر ، وبيت القاضي ، ووقاق السلق ، والجمالية ، الأحياء والشوارع والدروب والحارات التى تعبق بوجدانها الدينى ، والتى تحزن القدر الكبير من تقاليد هذا الشعب ، وتاريخه الوطنى أيضا ، والتى تعيش داخل شرفه من السلوك المحافظ والحذر القطرى والتكافل الاجتماعى والابتعاد عن مواطن الخطر وتحمل عندها الفكاهة والذكى في كثير من الأحيان .

هذه البيئة ذات الخصوصية المحلية كانت ذخيرة لنجيب محفوظ في كل ما كتب ، وهى

التي انتقلت به إلى صفوف العالمية في الأدب العالمى . وقد ظل «محفوظ» وفيما لتلك البيئة التى ترسبت في أعماقه وأصلسته بشخصيات كثيرة كتب لها ما يشبه السيرة الذاتية فكانت في مجموعها نسيجاً بشرياً هو مرة دقيقة لشعب مصر في مراحل الحديثة المختلفة .

هذا (الشاب) الذى أشرف على الثماتين من عمر لا يختلف عن أى فلاح أو عامل مصرى يكند طوال نهاره في الحقل أو المصنع .. ويتصف بنكران الذات والتواضع والأدب الجم والتأثير في العمل والإخلاص في السراى . ولم تكن هذه الصفات كلها مصادفة وإنما هي نتاج مسيرة طويلة من كتاب الدرب إلى قراءات الأدب العالمى مروراً باتصاله بالشيوخ مصطفى عبد الرازق وإسلامة موسى .

٣ -

وجدانه الدينى الثقى ينمو في إطار صحى في مناخ الأحياء الدينية ، ويغطف القرآن في كتاب «الشيخ بحيرى» يذهب اليه وهو طفل صغير .. يتأمل كل شئ من البيت أ درب قرمز الذى يطل على درب قرمز من ناحية وبيت القاضي من ناحية . تبقى الصور من أيام الطفولة يطل تفاصيله غمورة في ذاكرته حتى يكتب عنها ويعبئها الشهرة والذيع .. الدروب والحوارى كانت تكتس مرتين في اليوم الواحد وترش بالماء ، ويسر هو وأقرانه الصغار خلف عربات الوش التى يجرها (بطل البلدية الشهير) وأسفله ! الكتاب الذى تعلم فيه مبادئ القراءة والحساب وحفظ القرآن لا وسع له الآن ، كان يتمتع لو بقى على حاله من آثار ١٧ سنة هي الأعوام الأولى من عمره التى عاشها في الجمالية ، وعاشت في أحلامه بد رويها وأزقتها وحاراتها . مدرسة (خان جعفر) الابتدائية ثم مدرسة (بين القصيرين) الابتدائية . ١٢ سنة كاملة يجها في حى الجمالية ثم يفتح الله على والده التاجر «إبراهيم عبد العزيز» بآلف جنه فيشتري بها منزلاً بمنطقة البهاسية . وتنقل الأسرة إلى هناك غير أن قلب الصبى وحسه المرفه في الجمالية يذهب إليها بانتظام ، وآلف رؤية الفتوات والفهرجية والحانوتية والحجازين والبطيحية والحلاطين والمجاذيب ؛ فيصنعهم بعد ذلك في أعماله

وصفاً دقيقاً وإن كان أضاف إليهم الموظفين والتجار والعوام والمشايع والطلاب وسكان البيوتات والمعاملات وسائر غنائج مجتمع المدينة .

ويقضى مرحلة الثانوية في (مدرسة فؤاد الأول) ويتخرج عام ١٩٣٤ في قسم الفلسفة كلية الآداب من جامعة فؤاد الأول ليكمل من عام ٣٤ - ١٩٣٨ موظفاً بإدارة الجامعة ، ومن عام ٣٩ - ١٩٥٠ سكرتيراً برلمانياً لوزير الأوقاف . ثم رئيساً لمجلس إدارة مؤسسة السينما عام ١٩٦٠ ، فمستشار فنياً بمؤسسة السينما ، وعام ١٩٦٣ رئيساً للجنة القراءة بمؤسسة السينما أيضاً . وفي ديسمبر ١٩٦٥ يمين عضواً بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ويعمل مشرفاً عاماً على مؤسسة السينما في أكتوبر ١٩٦٦ ثم مستشاراً لوزير الثقافة في يونيو ١٩٦٨ حتى موعد الاحالة إلى المعاش في ديسمبر ١٩٧١ وهو العام الذى انضم فيه إلى أسرة عمير الأهرام .

تدرج وتطوى عاهة وعادى ، لا قفزات فيه ولا تحطى فيه لأحد ولا استناد على أكتاف الآخرين .. تدرج يمكن أن يتم لأى مصرى غير مشغول بالأدب ، وغير معروف لعلية القوم ولا عاهاه من أحد . لغة مطلقة بالفس ، متكى على قلمه ولا يجري وراء الناس ، هنا وهناك . كان نباتاً طبيعياً نظروه ولبيته حتى أنك تستطيع أن تقف على أفكاره وعلى مواقفه السياسية يتأمل البيئة التى نشأ فيها ..

٤ -

كان في الثامنة من عمره يوم الثورة الشعبية الكبرى (٩ مارس ١٩١٩) ومن حجرة على السطح ، كان يرى مظاهرات الثورة ، ومظاهرات النساء فوق عربات الكارو ويسمع رصاص سلطات الاحتلال في أجواء الدروب والحارات . ويستمع إلى الزائرين والزائرات يحكون عن الثورة وضحاياها في شوارع القاهرة . نشأ في أسرة وقدية ، وصور سعد زغلول تزين جدران البيت ، واسم سعد زغلول على كل لسان فنشأ يحب سعد زغلول ويؤمن بقيادته للحركة الوطنية ، وانتقل هذا الإعجاب إلى مصطفى النحاس في فترة رئاسته للوند بعد رحيل سعد زغلول (أغسطس ١٩٢٧) . لم يعرف عنه انضمامه إلى أحد تشكيلات

الوفد وإن كان عرف عنه تأييده له . وأنت تلمس أصحابه بمبادئ ثورة ١٩١٩ وبحركة الاستقلال الوطني والوحدة الوطنية والمعدل الاجتماعي فيها يكتب الآن في فترات وفقرات قصيرة . . لقد ظل نجيب محفوظ ابن السوفيتية المصرية ذات المبادئ الراسخة ،

وذات شعارات الاستقلال والدستور . ومن خلال التأييد لثورة ١٩١٩ ولقاداتها وإبنائها عرف قيمة الوطنية والحريّة وقيمة الجماهير الشعبية فأخلص هذه الجماهير وقدم لها أدبه .

كان بعد نفسه من يسار الوفد الذي نادى قبل ٢٣ يوليو ١٩٥٢ بما نادى به الضباط الأحرار . . ولكنه رأى أن (الثورة) هي ثورة مبادئ ولكن بلا أبطال . . لقد تسلمها منذ أول عهدها الانتهازيون ، فتبعت المزايم في السلم والحرب . لم يتكرر أن (الثورة) أعطت تركيبة جديدة للمجتمع المصري رفعت من شأن الطبقة الدنيا ، ووضعت المسلمات الأخيرة للاستقلال السياسي ، وطرحت شعار القومية العربية ، وقدمت انتجازات في الصناعة والزراعة ، في مقدماته السد المالي . ولكنها في المقابل عرقلت النمو الحضاري للإنسان المصري ، وأضاعت السلبية في النفوس واستأصلت بالعنف القيم الإيجابية لدى المواطنين ، وأضاعت الذمير والضياح والضفاق بدلاً من الأمن والأمان والشفقة بالنفس . وبذت القوة القومية في الحروب والنزاعات السياسية . وكانت كارثة ٥ يونيو نفسه لا نظير لها في التاريخ . .

وقد اتخذ منذ البداية ، منذ يوم الأربعاء ٢٣ يوليو ١٩٥٢ موقف الشربك الحذر مترقب عن الكتابة إلى أن خرج له الناس بعمله الشهير الذي أثار حوله الخلاف وهو رواية (أولاد حارتنا) التي نشرها تبعاً على صفحات جريدة الأهرام من ٢١ من ديسمبر ١٩٥٩ إلى ٢٥ ديسمبر ١٩٥٩ . وصلته الرزم من مواقف الخفاصه ازاء الحركة الوطنية قبل وبعد ٢٣ يوليو ١٩٥٢ فإنه استطاع أن يكسب تقدير البيهين والوسط واليسار وذلك لصدقه مع ذاته وأخلاصه مع الآخرين ، وشجاعته في إبداء الرأي سواء ازاء الحاكم أو ازاء أصحابه بمطرب مثل

« أحمد عدويه » ربما غيره يكون معجبا به ولكنه لا يجري أن يعلن هذا في مواجهة تيار الهجوم على « أحمد عدويه » .

توقف عن الكتابة بعد عام ١٩٥٢ لأن البلاد كانت تمر بمرحلة انتقالي وعاد ليتوقف مرة أخرى بعد هزيمة ٥ يونيو ١٩٦٧ لأن البلاد كانت كانت بفترة بأس وفضب . ثم أصبح على رأس قائمة الممنوعين في الكتابة بأمر الرئيس أنور السادات « في فبراير ١٩٧٣ » ، ورفع السادات هذا الإلغاء في ٢٨ سبتمبر ١٩٧٣ قبل حرب أكتوبر . لم يتخذ موقفاً لأن الحاكم يريد منه هذا ، كان دائماً مستقل الرأي لا يهزه النقد الجامح ولا يفرضه لثاء القوط كان دائماً في حالة الوسط ، في الرأي وفي الفكر وفي السلوك وفي علاقاته اليومية . . في الحياة الحزبية لم ينجح إلى اليسار ولم يتفق مع اليمين كان يقف إلى يسار الوفد اعتقاداً منه أن ذلك هو (الموقف الوسط) . . ونجد هذا الموقف المتزن من ٢٣ يوليو ١٩٥٢ فلا هو مؤيد مصفوق ولا هو معارض رافض وإنما اتخذ الموقف المتخالف . ولعلنا نلاحظ بحسب الثورة وبأحداثها ولكنه أكثر عليها موقف قادتها من (الديمقراطية) كان منهاجه الفكري متين النسيج قويم الطريق .

— ٥ —

في كل رواياته يرى النقد عنده طريق الدين وطريق العلم وطريق الفكر ولكن في نسيج واحد . ويحاول دائماً أن يلقي الاندواج بين التفكير المادي والروحي مثلاً حاول مع عدلي كريم الذي يرى فيه بعض النقد شخصية « سلامة موسى » ، أو مثلاً حاول مع أحمد الشاب الماركسي « وعبد الممنع » عضو جماعة الإخوان المسلمين . حاول أن يتم اللقاء بين الدين والفلسفة والعلم في عمله الشهير (أولاد حارتنا) والتي قال عنها قرار الأكاديمية السويدية يوم ١٣ أكتوبر ١٩٨٨ (وفي روايته غير المعادية - أولاد حارتنا - التي كتبها عام ١٩٥٩ تناول بحث الإنسان المذموم عن القيم الروحية وتتضمن أخطاءً مختلفة من الأنظمة تواجه توتراً في وصف الصراع بين الخير والشر .

وتغير بقراته في علوم الطبيعة والتاريخ والفلسفة والدين أكثر من قراءته في فنون الأدب وربما يعود هذا إلى تأثره العميق

بالكتاب للفكر « سلامة موسى » الذي بدأ الكتابة عن الاشتراكية وعن تقديم الثقافة العلمية منذ عام ١٩١٣ . وقد كان انصاف نجيب محفوظ بسلامه موسى منذ عام ١٩٢٩ وهو الذي شجعه على نشر أحد أعماله المبكرة على صفحات (المجلة الجديدة) . وأصبحت أفكار محفوظ منذ ذلك الحين تجل إلى الاشتراكية وإلى مجتمع يحفظ حقوق الإنسان للإنسان . وكان محفوظ ينظر إلى سلامة موسى على أنه (رائد الاشتراكية والعلم والحضارة في جيلنا)

وهكذا يمكن القول بأن الروايات الثلاثة لفكر محفوظ هي الوجدان الديني ، وثورة ١٩١٩ ، وأفكار سلامة موسى .

— ٦ —

وإذا كان « سلامة موسى » قد فتح أمام بصيرة « نجيب محفوظ » الأفكار العلمية والاشتراكية والفلسفية فإنه فتح أمام بصره أبواب النشر لأعماله في فترة باكوره (١٩٣٤) . ثم وجد طريقه إلى مجلة الرسالة (أحد حسن الزيات) ومجلة الرواية للزيات أيضاً ومجلة الثقافة (أحمد أمين وزكي نجيب محمود) ومجلة الزكي (صلاح عبد الحميد) . وللدكتور زكي نجيب محمود تعبير دقيق (بعين الأدب وقلبه ، ويعقل الفيلسوف وتحليله ؛ حل نجيب محفوظ القلم منذ خمسين عاماً إلى يومنا هذا .) وتوالت أعماله محفوظ ولا بأس من تسجيل بعض العلامات على طريق النشر عنده حيث الأعداد ١٩٣٩ ، رادويش ١٩٤٣ ، كفاح طيبة ١٩٤٤ ، القاهرة الجديدة ١٩٤٥ ، الشلالة (٥٦ - ١٩٥٧ ، أولاد حارتنا ١٩٥٩ ، النص والكتاب ١٩٦١ ، السماء والحريف ١٩٦٢ ، الشحاذ ١٩٦٥ ، ثرثرة فوق النيل ١٩٦٦ . . ومجموعة (صباح الورد) وأخيراً قشتمر سنة ١٩٨٨ .

وأعماله في مجموعها ٣٨ رواية و ١٢ مجموعة قصصية و ٩ روايات وقصص أعدت للمسرح و ٢٩ فيلمًا من رواياته وقصصه . ومن أعماله ١٥ ترجمة إلى اللغة الانجليزية و ٤ ترجمات إلى الفرنسية ، وبعضها إلى اللغات الروسية والصينية والأسبانية والألمانية واليونانية . ونجيب محفوظ إذا كان قد حاول أن يكتب تاريخ مصر في شكل روائي إلا أنه لم يكتب تاريخاً بالمعنى الحرفي

بوجه عام في الاتفاق وهي حالة مرضية من أصرهاها الأزدواجية والتلفيقية والمسايرة^(٢١) لذلك فإن مذهب الوسطية - من خلال هذا المفهوم - ليس هو التوفيقية بحال من الأحوال، الوسطية هي السراط المستقيم الذي يتحكم بين الطرفين دون أن يجيد عن الطرفين القوم ليرضى طرفاً على حساب الآخر. أو هي محاولة التوفيق بين طرفين حتى لو أدى ذلك إلى الانحياز لطرف، حل حساب الآخر. بينما الوسطية هي المذهب الذي تيمركز في المنتصف في خط مستقيم، ولا يجيد لأي من السطرفين المتنازعين إلا بالقدرة الذي يحقق الاستفادة والعدالة، والتوازن بينهما.

لذلك فإن الوسطية منافية للتوفيقية أو التلفيقية أو الأزدواجية، لأن الوسطية تمثل المذهب في صورته الحقيقية المنسرفة، والمسميات الأخرى تمثل انحرافات هذا المذهب.

وإذا كان الدكتور فؤاد زكريا يرى أننا لا نختلف من معظم مشروب العالم في مله النواحي. فقد تكون وسطاً في نواحي معينة، لكننا متطرفون - جداً في نواحي أخرى. وعلينا أن ذلك مثل بقية البشر، والاعتقاد بأننا في جميع المسائل نأخذ بالطرف الأوسط دون أن نصل إلى هذا الطرف أو ذاك هو اعتقاد مفضل زينه لأنفسنا لكي نتقي شر المشكلات من ناحية، ولكي لا نأكل بمقوف محد للمعالم من ناحية ثانية ولكن ننهي إلى نتيجة تعجب الجميع، وترضى كل الأطراف من ناحية ثالثة.

فهذه يمكن القول بأن التفكير النقابي موجود عند كل الأمم لكن وجود هذه النقابية، لا ينفي خصوصية الوسطية العربية. « فوسطية أرسطو تأثرت بالنزعة العقلية لأنها نتاج فيلسوف قبل أن تكون نتاج دين فاتحناز لتعصر العقل أكثر من انحيازها لجانب الروحي^(٢٢) ».

« ويعني مضمون الوسطية في الفلسفة الأرسطية نقطة رياضية بين قطبين، فالشجاعة مثلاً وسط بين الجبن والتهور، والكرم وسط بين البخل والإسراف^(٢٣) ».

والخطورة الأوربية انحيازت للطابع المادي، وأسرفت في ذلك لدرجة أغفلت بعض الفلاسفة الغربيين، فأنطوا بيخون من الخلاص. وعن الجانب الروحي الذي

افتقده الإنسان. فلجانب الروحي أيضاً في تلك الحضارة هوم صنع العقل البشري، والآله هوم صنع الفلاسفة، بينما الوسطية العربية « تدرك أن عالم الآله يصدر عن مقاييس خاصة لا تخضع للموازنة أو العدال فالإله كما يقول الغزالي مزود ما عده فهو شفع، ومانعنا في مجال الشفع، ومن كل شيء. خلقنا زوجين اثنين فنحن في مجال الموازنة والعدال^(٢٤) ».

لذلك يقول الدكتور عبد الحميد إبراهيم في تقديمه لهذا المذهب « إذا كان أرسطو يقول بلغته الرياضية « في كل كم متصل وقابل للقسمة يمكن أن نغير ثلاثة أشياء الأكثر ثم الأقل وأخيراً المساوي » فنحن نستطيع أن نقول بلغة الوسطية إن الوسطية العربية تبدأ حينما كان هناك شفع يؤدي إلى المجاورة بين الشيعين ثم الموازنة بينهما، دون أن يندمجها في وحدة لا تقبل الانقسام^(٢٥) ».

فالوسطية العربية تختلف عن وسطية وعن طابع الحضارة اللاتينية الأوربية التي تتحاز لجانب العقل على حساب الجانب الروحي، لأن الوسطية العربية تربط الجانبين معاً وتجعل هناك موازنة بين العقل والدين، لا يظفي فيها جانب على حساب الجانب الآخر^(٢٦). ومن ثم فقد حدد الدكتور عبد الحميد إبراهيم خصائص الوسطية العربية في شيئين، الأول: في التمايز بين المتضادات والمتناقضات فلا يظفي أحدهما على الآخر. والثاني في الحركة بين الشيئين المتجاورين. فالتجاور لا يعني الجسود والتعايش بين المتضادين لا يعني استواء النظرة، هو مسك المعصا من الوسط، وكلا الأمرين انحراف عن الوسطية.

لذلك فإن الوسطية ليست صيغة ترضى كل الأطراف بل هي موقف له خصائصه وجوانبه المميزة. تلك الخصائص التي تتمثل في تجاوز الشيئين مع تمايزهما، وفي حركة حلين الشيعين، فالحركة التي تصف بها الوسطية العربية هي « حركة تنسج إلى ثراث المنطقة التي تؤمن بقوة متجاوزة، يمثلها لاله ويرضى بمقاديرها، وتنسج أيضاً إلى فكرة التوكل التي تقوم على مفهوم التوازن والاقامة^(٢٧) » ويتفق في ذلك أيضاً الدكتور محمد عبارة، فيرى أن الوسطية

ليست الموقف الوسط بين أمرين، وإنما هي الموقف الثالث الذي يرفض تطرف الانحياز لأي من القطبين، ولا يتكفى بالوقوف في نقطة تنسجها، وإنما يجمع ويؤلف ما يمكن جمعه وتأييده من سماتها وقسماتها، فالكرم غير البخل وغير الإسراف لكنه موقف جامع لسمات وقسمات من البخل والإسراف على نحو يجعله غيرهما، ويميزاً كل التميز عنها^(٢٨).

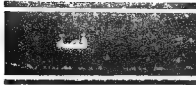
وإذا كانت هناك بعض العراقيل في طريق تحقيق الوسطية المعاصرة، فإن العيب لا يكمن في المذهب، بل في انقلاب معايير الواقع الحاضر، الذي حدد هذا المذهب، وأصبح تحت سيطرة معطف الماركسية والوجودية، وغيرهما من المذاهب التي تساير الحضارة الأوربية السائلة، ولا تساير الواقع العربي المعاصر.

ويتفق في ذلك أيضاً الدكتور محمد عبارة الذي يرى أن الأسباب الجوهرية لتخلف المسلمين عن بعضهم من الوسطية العربية والإسلامية، فيقول: « وعندما ساد هذا التوازن الذي صنعتها الوسطية الإسلامية كان تقلدنا وتقولنا، فلما غابت هذه الوسطية اختل التوازن ».

لذلك يمكن القول بأن الوسطية العربية ليست صيغة ترضى طرفاً على حساب الآخر، وترضى كل الأطراف، بل هي مذهب له خصائصه ومميزاته التي انتم بها الواقع العربي في عصر ازدهار الحضارة العربية الإسلامية. ♦

هوامش

- ١ - د. عبد الحميد إبراهيم: « الوسطية العربية مذهباً وتطبيقاً، الكتاب الأول والمذهب » ط ٢ القاهرة. دار المعارف ص ٢٠
- ٢ - نفسه ص ٢٠
- ٣ - نفسه ص ٤٤، وانظر: « الوسطية العربية - حوار مع محمد مهران السيد مع الدكتور عبد الحميد إبراهيم. مجلة الشعر عدد (٣١) يوليو سنة ١٩٨٣ ص ٩٣
- ٤ - د. محمد عبارة: « لماذا تخلف المسلمون. مجلة الهلال، نوفمبر سنة ١٩٨٨
- ٥ - د. عبد الحميد إبراهيم: المرجع السابق ص ٢٥
- ٦ - نفسه ص ٢٥
- ٧ - نفسه ص ٢٦
- ٨ - نفسه ص ٣٤
- ٩ - د. محمد عبارة. بحث سابق ص ٩



— أستاذ صادق .. أعرف أنك أقرب صديق لزميلنا
المرحوم يحيى .
— رحمة الله عليه . لم يكن صديقاً .. وإنما أخاً
لا يعوز . II

كنت ذاهلاً حياً حولى .. ولم أتبين شيئاً في غرفة المكتب ،
ولم أكن أدري هل الرجل ينظر إلى وجهي الشاحب وهيئتي
الحزينة ويربط المعنى الأسود الذي أرتديه أم ماذا يفعل على وجه
التحديد ؟ لكنه استطرذ قائلاً :

— اخترناك لتمثل الشركة في نقل الجثمان والمشاركة في
العزاء .

صحت كأن مسماراً حارقاً يكوئ أعصابي المفتتة :
— لا .. لا أستطيع . أرجوك .. لا أقدر . أرجو أن تختار
شخصاً غيري . II

أخذ الرجل يداري حيرته ، وهو يرفع طرف الشال الأبيض
على كتفه ، ثم قال بصوت لا يخلو من نبرة حزن :
— أعرف أن المهمة شاقة ، لكنك أصبلح من يقوم بها . ثم
لا تنس أن زوجة الفقيذ ستسافر أيضاً .

ترك مكانه خلف المكتب وجلس بجوارى قائلاً :
— نقل الجثمان مسئولية .. ومرافقة الزوجة أمانة ، وأنت
أصبلح من يقوم بها ، بحكم صلتك القوية بالمرحوم وأسرته .
[صمت .. ثم أردف] لقد أجريت اتصالات مع المستشفى
والطيار . غداً نرحل في الصباح . قواك الله وعظم أجرك .

أسقط في يدي .. ولم أدري ماذا أقول .. فقد سدّ عليّ
الطريق ؟ إنه علي حق في كل ما قال ، لكني ما زلت أرى أن
المهمة شاقة .. شاقة جداً على نفسي . كيف أسير الآن مع
يحيى جثتي .. وطالما سرت معه حياً يتحرك ؟ سبع سنوات
قضيتها معاً في الكويت .. سبع سنوات بما فيها من حلول
ومر .. وحيرة وقلق .. وغربة وعذاب . اقتربتنا بدرجة
صارت معها الأسرتان أسرة واحدة .. نأكل طعاماً واحداً ..
وفاكهة واحدة .. حتى الملابس .. والرحلات والزيارات
والإجازات . دائماً نحن ، بدأ واحدة . رحلك الله يا يحيى ..
كنت الصديق الذي أشرتني في أمري وشددت به أزري ، بل
كنت الأخ الذي لم تلده أُمِّي ! في الغربة يمرض المرء دون علة
ويجزو لغبراً ما سبب .. ويصير مجروح الفؤاد مكسور الحاطر ،

الموت .. و الصدى

د. طه وادي

كل مرة أعود فيها إلى أرض الوطن تحتوي مشاعر عارمة من
الشوق والخنين ، ليس إلى الأهل والأحباب والأصدقاء فقط ،
بل إلى البشر أجمعين .. وإلى كل حبة تراب .. وإلى كل نسمة
هواء ، والقلب يطير فرحاً على أنغام أغنية قديمة :

عل بلبل الحسبوس وقبني
زاد وجدي والبعد كايدي

لكنني في هذه الرحلة المشؤومة تمثيت ألا أرى الوطن ،
وإلا يراي .. بل تمثيت الموت .. وتمثيت ألا أكون قد خلقت
بالمرة .. عندما كنت شاباً أخضر العود أردد دائماً : لو كان حب
الوطن داء ، ما تمثيت منه شفاء . II لم تقول هذا الآن
يا صادق ؟ ما فائدة أن يكون لك وطن .. وأنت متغنى
عنه ؟ الوطن ليس فكرة رومانسية حللة ، وإنما تراب حقيقي
تنمو في طينه البراعم والأشجار ، وتسقى بماء واحد .. هوماء
الوطن .. أو ماء الحياة .. وماء الحياة بلذلة سم نافع : II ماذا
فعلت في نفسي هذه الرحلة .. ولم أحسن أن أحل جيلاً من
الهم والغم والكرب العظيم ؟ يا خفي الألفاظ .. نجني عما
أخاف . الخوف شيء فظيع .. بشع لم أنا خائف ؟ أنا إنسان
لذلك فأنا خائف . كل إنسان في داخله قدر من الخوف يظهر
عندما تنزل عليه حادثة أو كارثة . الإنسان — ذلك الكائن
المغرور .. المتجبر .. تجعله المصائب فأراً ملحوراً .. وحين
تصير فأراً .. فماذا نستطيع أن تفعل مع الفيلة ؟ !

ازداد إحساسي بالخوف والحزن حين استدعاه مدير شركة
بتروك الكويت الوطنية ، وقال لي :

يتوقع في أية لحظة هماً يأتيه .. ونسيه .. كل ما هو فيه .
الحياة بلا صديق خلس صحراء بلا دليل . ويحيى كان الرفيق
الذي داوياً به جروح روجي عندما عزّ الأسماء .

شركة البترول التي نعمل فيها تشكل تجمعاً مثل تجمعات
عمال التراحيل ، لكن العمال هنا مؤهلون بشهادات
وتجارب . العمل هو الرابطة الوحيدة . أحياناً يشغلنا العمل
فقد جاء الجميع ليعملوا ويأخذوا على عملهم أجراً عالياً
جداً .. وأحياناً نحركنا صراعات شعوبية ، لا معنى لها
ولا فائدة منها . الدنيا يا يحيى .. صراع وعذاب واغتراب .
الحياة فرصة .. والأبناء مشكلة .. والفقير مصيبة . لكن لماذا
مت يا صديقي وقد أسموك يحيى ؟ يحيى مات .. تلك هي
القضية ، مات بغير مرض ، ودون سابق إنذار . في الأربعين
رحل قبل الألوان . الأشجار حين تُتزعج من تربتها تسقط
واقفة . رحمة الله عليك يا يحيى فأنت شهيد من نوع جديد ! !

في الطائرة جلستُ بجوارى زوجة المرحوم ودموعها
لا تتوقف ، وأتيناها لا يكاد يحتمل . كنت أختلس النظر إليها بين
الحين والحين لأقول كلمة عزاء ، لكن اللسان عصابي . ماتت
الكلمات في حلقى . كيف يكون القلب زاعراً بالأحزان إلى
درجة الفوضى ، واللسان عاجز . حيران ؟ السكوت في
بعض المواقف أقصع من أي كلام . حجة واهية أو حقيقية ..
لا أدري . لكها حجة والسلام . ابتلمت ربي ، وتألمت
ركاب الطائرة . ليس هناك من يصرف مصيبة هذه الأرملة
المسكينة .. أم مصيبتى أنا . أنا المفلجوع في موت صديقه
المفاجيء . طويلاً تلير الطائرة في عالم لا يعرف مدهاء سوى
علام الغيوب .. وفجر الكروب .

التناقضات كلها تحدث في لحظة واحدة : أكل ..
شرب .. نوم .. زيارة دورة الحياة . الضيقة الحسنة تبس
العطر والويسكي وأربعة العنق . أحسست برغبة في التدخين
حين نفل إلى العلوى رجل أسمر نحيل يجلس قريباً مني .
دخان السجارة يتلوى .. ثم يضيع هباءً ويغشى ، كأنه
ما كان . أخذت أكرر المحاولة . وأعادو الفكرة . مع دخان
السجارة هيء لي أن الطائرة مثل سفينة نوح . نوح يا أيها
النبي الكريم تلك هي السفينة .. فعمل الطوفان قادم .. هل
الطوفان قادم ؟ !

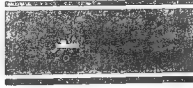
ليتين لم أتم .. بين الصبوة والسكر ، أحسست رعشةً
تسرى في جسدى من الرأس إلى القدم ، حين تذكرتُ
الصندوق ، الذي يحمل جثة العزيز الراحل وسط الأمتعة
والحقائب والطرود . رحمة الله عليك يا يحيى .. منذ أسبوع
واحد فقط كنت سليماً معاً ، في لوحدت السفر يومها لكنت
معنا الآن هنا بين الأحياء . هذه هي الحياة يا صديقي نفس في

الصدر يخرج ثم لا يعود ، ونبضة في القلب تتحرك ثم تتوقف .
الإنسان كائن ضعيف ، والحياة وهمٌ ضئيل . ألا ترى ذلك
معى الآن يا صديقي . حاول أن تقول شيئاً .. فانت في دار
الحق ونحن في عالم الزيف . لم تكلمنى كما كنت يا يحيى .
كان حديثك العاقل يجب عن كثير من تسلوالاتي ويسكت
بعض خاوفي .. تكلم يا يحيى .. سوف أحفظ سرّك فأنت تعلم
أني لست شراراً .. أو بمن يحرفون القول .. أو يتاجرون
بالكلام .. أه .. يا يحيى لو علمت أنيغب أكنت تختار هذه
المية ؟ كم يساوي وجودك الآن في غرفة العفش ؟ أشهد أن
الموت حق ، وأن يحيى لو نطق لقال : إن كنوز قارون لا تعدل
هذه المية . غريباً على أرضك تكون ، فإلى غربة أشد على
أرض الآخرين نصير ! صدقت أيها الصديق الأمين ، فالغربة
قدر الإنسان اليوم . الإنسان يبيع نفسه لمن يدفع أكثر . يارب
الأريب .. ومثل الكتاب .. ويجري السحاب .. نحن
الأغراب .. على كل الأبواب .. ندعوك أن ترحبنا من ذلك
العذاب !!

أيقظنى من شطمان صوت قائد الطائرة يعلن وصولنا إلى
مطار القاهرة . هل طالت المسافة أم قصرت ؟ لست أدري ،
خاصة وأن نظرت في يدي فلم أجد الساعة ، يبدو أني نسيتها
ونسيت أشياء أخرى .. ما هي .. لست أدري ؟ أحسست -
وأنا أنزل درجات سلم الطائرة ، وضوء الشمس يعضى
ناظري - أني وجميع الركاب نبوي إلى مستنقع راكد ، كأنه
حفرة من حفر الجحيم . تشرت قد ماي ، وكنت أسقط على
وجهي لولا الزحام . استعلت بالله العمل العظيم من وساوس
الشیطان الرجيم . ومشت على أرض المطار .. ولكن تراب
الوطن لم يزيكياي كما هز كل مرة من قبل . من الذي تغير ..
أنا أم هو .. هو أم أنا .. ؟ لست أدري .. لست أدري !
شيء ما خطأ .. هناك شيء ما خطأ .. ما هو .. لست
أدري .. ومن قال لا أدري فقد لا يدري .. !!

توجهت مع ليس زوجة صديقي إلى حجرة الحجر
الصحي . ليس بدت في ملايسها السوداء مثل إيزيس ، ورغم
الحزن والأين كانت تحاول أن تبدو صامدة .. صابرة ، لكن
الدموع في عينيها لا تتوقف . جالت بفكرى المرحوم خاطرة
غريبة : حين يموت أحد الزوجين قبل الآخر ترى من يكون
منها أكثر حزنًا على رفيقه . أهو الرجل أم المرأة ؟ الحزن
الغائر في أعماق ليس جعلني أقرر أن المرأة أكثر حزنًا من
الرجل . الرجل كل حياة المرأة وعمور وجودها . المرأة تتخلى
عن كل شيء في الحياة إذا ظفرت برجل .. لها بلدونه خيمة
بلا عماد ، أوبيت بلا سقف . أما الرجل فلا أظنه يحزن مثل
حزن المرأة .. هل هذه حقيقة أم خرافة ؟ لست أدري ..
ولا أريد أن أدري ! !





تزال

ابراهيم داود

لنا في عروق البدايات اشجارنا
والنعيم الذي لا يحسن الناس تدليل أعضائهم تحته
ولا يستطيع المريدون فهم الظلال التي قد توجع فيهم
بداياتهم
ولكم في عيون النهايات سطوتكم
والبلاد التي تستوى

جمرة

جمرة

ثم ترحل بين التفاهيل حزنا خفيفا خفيا
لنا وجه جد غزير التقاطيع
يجمع كل القراءات - منسوخة - حوله
ثم يتداح جرحا حديثا ينز يياضا نكيا
ولكم ألف وجه ..
كثيف النضوج
يوزع أبعاده ..

فجوة

فجوة

ثم يمل علينا شروط المقيم الذي يتقن المشي
فوق الدروب التي تستقيم على بحة الصوت

مشيا عفيا

ولسنا كما قال واحدكم :

بابا لأفراحيكم ،

وكأنا نَصَب به التواريخ صبا وريا ♦



الباب الرابع : ورد تحت عنوان الفكرة الصهيونية في أعمال ش . شالوم :
فعاقلت المقدمة حياة ش . شالوم وإنتاجه الأدبي والحوادث الأدبية التي حصل عليها .
وكذلك عالجت مفهوم الإله بصورة الإله والشعب والشكك والكتابة والتشظيم عنه .

وكانت الخاتمة عرضاً لأهم النتائج التي توصل إليها الباحث في هذه الرسالة وهي كالآتي :-

أولاً : جاءت معالجة الأدباء الثلاثة لمفهوم الألوهية متماثلاً مع ما ورد في العهد القديم وفي التلمود . فبدلاً من أن يدعى الإله الحق وهو إله رب الملائكة مركز الأدباء الثلاثة على أنه إله إسرائيل واسحق ويعقوب بهذا التخصيص وأية علاقة له بالشرع فهي فقط لكي يفهم الأمم لصالح شعبه . فهو إله بني إسرائيل لا يعمل إلا لليهود خيراً لهم وشرراً لبقية الشعوب ، إلى حد أن الأدباء الثلاثة وكتبهم الدينية جعلوا من الإله إلها قومياً متخيراً ينحصر بمبادئه بنو إسرائيل ، وهو ما يتناقض مع التوحيد . لذلك امتنعوا عن التبشير بالتوحيد للعالم . إيماناً منهم بأن ديانتهم لا تهتم بالمصير العام للإنسانية بقدر اهتمامها بالمصير القومى .

ثانياً : إن فكرة « العهد » بالصورة التي وردت في أسفار العهد القديم والتي تلتخص في أن عهداً أليها بإعطاه أرض معينة لشعب معين يجعل من هذا الشعب مالكا لتلك الأرض بمقتضى الحق الإلهي . وردت بصورتها التوراتية والتلمودية هذه في إنتاج الأدباء الثلاثة . وعلى الرغم من أن العهد الذي قطع مع نوح يفرغ بشموليته على جميع الجنس البشري بوصفهم نسل نوح ركز الأدباء الثلاثة بمختلف اتجاهاتهم الفكرية فيخمنان الصهيونية الثقافية أو الروحية والثرمان بصهيونية السياسية وشالوم بصهيونية الدينية . على اليهود التالية للعهد مع نوح أبو البشرية أي العهد التي يتعامل فيها إله بني إسرائيل مع اليهود بالذات كشعب مختار . حيث ركزوا جميعاً على العهد الممنوح لإبراهيم واسحق ويعقوب وتعمدوا إسماعيل وأسماويل وذريته متجاهلين تماماً أن ذرية إسماعيل لهم أيضاً كل الحق لأن يعدوا واسموح أنفسهم نسل

إبراهيم . وأكثر من ذلك ، فليأتنا الكتاب الجديد القديم نفسه عندما قُبل عهد الشتان مع إبراهيم وعطوا أرض كنعان ملكاً أبدياً له . ولأنه من بعده ، كان اسماعيل هو النور ، حتى ولم يكن إسحق قد ولد بعد . ورغم هذه الخلل فقد عالجت الأدباء الثلاثة فكرة العهد بفهم يربط بين الشعب والديانة اليهودية بشكل قوى على أساس من النصية الدينية .

ثالثاً : استطاع يعقوب فيخمنان توظيف الكثير من أعماله لخدمة الأفكار الصهيونية الخاصة بالتمييز اليهودي وإيداعه ويرد ما يسمى بالقوة الكفنية في النفس اليهودية مع مطالبة اليهود بالمحافظة على هذه القوة كي تستطيعوا القضاء على الأغيار الذين يرمزون إليهم بتعبير « الحية » يقصد الفلسطينين . بينما رأى الثرمان أن الاختيار في التمييز يجب أن يبنى على العمل والمجهود اليهودي الذاتي دون الاعتماد على الاختيار الإلهي . أي أنه يؤمن أيضاً بفكرة الاختيار لكنه يربطها بالعمل والتصرفات اليهودية ويعتبر ذلك هو الحق للاختيار . أما ش . شالوم . فنظراً لنشأته المحافظة في أسرة حسنية لم يتغير مفهوم الاختيار عنده منذ بداية حياته الأدبية إلى اليوم فؤكد على تميز وتفوق اليهود عن البشر وعلى أن اختصاص بني إسرائيل بالتوراة هو من بين عناصر الاختيار والتفوق العرفي .

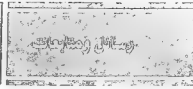
رابعاً : يعتبر الأدباء الثلاثة أن الإسرائيليين الحاليين هم امتداد ونسل الاسرائيليين القدامى ، ونجاهلوا تماماً ما دخل عليهم من معتبرات خلال فترات الشتات التي تمتد أكثر من ألفي سنة . وأن الواقع الاستيطاني الصهيوني في فلسطين يؤكد أنه لا علاقة له على الإطلاق بدولة إسرائيل القديمة التي لم تدم أكثر من تسعين عاماً ابتداء من حكم الملك شلؤل (١٠٢٥ ق . م - ١٠٠٤ ق . م) . وانتهاه بحكم الملك داود (١٠٠٤ ق . م - ٩١٥ ق . م) حين وحد كل القبائل وجعل اورشليم العاصمة . علماً بأن اليهود الكنعانيين الفلسطينيين مستمر في أرض فلسطين منذ أن ترك إبراهيم - عليه السلام - مدينة . أور في بابل ورحل إلى بابل في أرض كنعان

خامساً : لم يتبن الأدباء الثلاثة مفاهيم بتامة . مثل : الاخاء والتسامح وهم يدعون

إلى القرية اليهودية . بل استبدوا جميعهم على العنف والتشويه والانتقام لتحقيق قوتهم الدينية التي دعو إلى تحقيقها على جميع البشر . الفخر . والافتخار من إنتاجهم شدة إيمانهم - على اختلاف تياراتهم الفكرية - برأى واحد هو أن الإله إله رافائل المطلوب تحقيقه هو اليهود التوراتية المعتدلة من حدود الشام شمالاً حتى بحر مصر الكبير جنوباً وحرير عبر الأردن شرقاً وسبق البحر المتوسط غرباً .

وقد لوحظ أن الأدباء الثلاثة يركزون بشدة على هذه الحدود من خلال التركيز على دفعهم وتعبيرهم دونية ذات دلالات تاريخية ، وفكرة العهد القديم وتقصصه جداً يمكن أن نرى فترات تدل على ضرورة احترام غير اليهود في أرض فلسطين .

سادساً : عالجت الأدباء الثلاثة على الدراسة المشكلة اليهودية بصورة انتقائية دون التعرض للمحيط الإنساني العام . بمعنى أنهم لم يحاولوا اكتشاف أبعاد المشكلة في أزمة الإنسانية عموماً . ولو فداوا ذلك لاحتكر أحدهم عالياً . وأن الأدباء الثلاثة دعوا إلى الوسائل وباستخدام مختلف الأساليب الدينية والعلمانية إلى تكثيف الهجرة وإلى الاستيطان وإلى خصوصية الإله وإلى اختياري شعب إسرائيل كشعب مقدس دواء ، وشعوب الأرض ، وإلى خصوصية أرض فلسطين لبني إسرائيل . ولم يحاولوا التقرب إلى تأثير كل ذلك على الشعب العربي المقيم في فلسطين . ولم يتطرق أحد منهم إلى الحقيقة . وأن هذه الأفكار التي يدعونها إلى سلبية بالنسبة للحرب . بمعنى أن الهجرة وتكثيف المستوطنات والتوسع لبلوغ حدود أرض إسرائيل الكبرى لابد وأن يقود إلى طرد السكان العرب الفلسطينيين من أراضيهم وإقامة مستوطنات يهودية عليها . إذن فافكار هؤلاء الأدباء الثلاثة - التي تمسك شرائع زمنية مختلفة - إذا ما كانت تحل المشكلة اليهودية ومن جهة نظر يهودية بعته - فإنها محقة للغاية في انعكاسها على الشعب العربي الفلسطيني . وإذا ما كانت القيمة الإنسانية لأدب هؤلاء الأدباء الثلاثة تكمن في معالجة واقع اليهود اليائس فإن المنطق لا يقبل حل مشكلة شعب يبايع بإيقاع الظلم على شعب آخر



من أدوة من نجيب محفوظ في اتحاد الكتاب

قاسم عبد الأمير عجمان

وأيما كانت الحال فالحقيقة أني راغب في هذا الحديث^(١) لأنه موضوع قريب إلى نفسي لأكثر من سبب لعل أبرزها أن نجيب محفوظ شخصياً ومحاورته ومشاركته مجلسه مراراً مما منحني مفاتيح أخرى لرؤية عالمه الفني

أ- اخلاص الأدب اخلاص للمسؤولية

وأول ما يحسه من تعرف على مجلس نجيب محفوظ أنه يأتي إليه ، ويخشي فيه وقته بجدية بالغة تخبر عن إخلاص شديد لفقضية الأدب وعالم الفكر كجزء من إخلاص أشمل لفقضية الإنسان وليس موضوعه مجرد جلسة في مقهى ولذلك يحرص عليه حرصه على قضائه الأخرى حتى أصبح وفلاز لسوعه ذلك من ثوابت حياته . ولعلكم سمعتم أقرانكم أنه غافل جمهور المهتمين والصحفيين وخدمات التلفزيون المحتشدين في بيته وإمامه لتهنته بجائزة نوبل ، لكني يخشي إلى مجلسه الأسبوعي في كلزيتو قصر النيل !

وفي مجلسه يقضي ريش في شارع سليمان باشا حظيت بالجلوس إليه ومحاورته والأصحاء إليه . . حيث هو بين مجموعة من الأدباء والمهنيين أو القراء من شتى المراحل العمرية مصريين وعرباً وأجانباً أيضاً ، مشاركون في مناقشة شتى عن المدارس الأدبية ونجومها أو عن قضايا إجتماعية

إحياناً ، يصعب الحديث في عدد من الموضوعات لكثرة ما قيل فيها أو لانتشار حقائقها بين الناس حتى ليسى الصحفيون تلك الموضوعات بالمواضيع المبتة إزاء صعوبة إضافة جديد إليها . . ويسموننا كذلك أيضاً إذا كانت شريحة المصافر أو صعبة التناول

والحديث عن نجيب محفوظ وعالمه قد يجمع الصومتين معاً . . فهو لكثرة ما قيل فيه ، ولخزارة ما كتب عن أدبه حقيقة مشاعة ومحاور دراسية ونقدية معروفة أن لم تكن مكررة ، فماداً يستطيع المتحدث بعد ذلك كله أن يضيف ؟ غير أنه من ناحية أخرى يبقى ، لخزارة إنتاج محفوظ ونحسب عالمه ، مشروعاً للمزيد من التأمل لمن له الصبر ونفاذ الرؤية كي يفوز بجهد من الكشف . ولعلكم تذكرون أسية الدكتور صالح هويدي قبل شهوري في هذه القاعة عن الطبيعة في روايات نجيب محفوظ رغم أن الطبيعة ليست ملمحاً بارزاً في أدب نجيب محفوظ . . لكن الأمر كذلك كما أرى لمن له ذلك الصبر

علامة ؟ ففكرة أوسياسية . وكثيراً ما كانت هذه القضايا أول ما يبدأ به مجلسه متحدثاً أو مصغياً بانتباه ويقظة حتى يبدو لمن يتابع اهتمامه كأنه تلميذ في حضرة معلمه حتى لو كان المتحدث شاباً يحضر لزيارته أول مرة

إننا نستطيع أن نلمس ذلك الأخلاص لفقضية الإبداع والفكر في انجاز نجيب محفوظ بأكثر من صورة وأكثر من معنى وسنشير إلى بعضها

١- تنوع إنتاجه والمشاركة عليه

ثم هننا بين ما نريده وبين مجرد خزارة الإنتاج إذ لا تصلح الخزارة وحدها دليلاً على الأخلاص لمسؤولية الكلمة إن لم تكن مؤشراً على العكس في حالات معينة . غير أن مثابة نجيب محفوظ على الإبداع تقترون بالامتلاء بفقضية إجتماعية ، فلسفية أو سياسية ، متخلطة وجوهر شتى وأسلوب فنية متنوعة وأنواعاً فنية متعددة : الرواية ، القصة القصيرة ، المسرحيات المسرحية ، السيناريو ، القصة السينمائية ناهيك عن أحاديثه وحواراته ، ومقالاته الفلسفية التي يلم بها رحلة الكتابة والنشر إضافة لترجمته كتاب من مصر القديمة . . مما يشير إلى اتساع المساحة التي يتحرك عليها لعرض القضايا التي يمتلئ بها ، وتعدد المنابر التي يغتاطها الناس منها تعبيراً عن إيمانه بضرورة الإنسان ودور الثقافة والفن في الرأه الحياه ومسؤولية الثقافة في ذلك حتى أنه في أحد أحاديثه يقرر بشكل واضح وحاسم : أنا لا أستطيع أن أبتعد سنوات دون أن أشارك وأناقش وأدخل في حوار مع ما يحدث على أرض الواقع في مجتمعا^(٢)

٢- أعماله والتطورات الاجتماعية

لعل أوضح صلة لأعمال نجيب محفوظ بالتطور الاجتماعي في بلاده وأكثرها عمقاً حقيقة كونه المؤسس الفعلي لفن الرواية في مصر استجابة لحاجة فعلية فرضتها تطورات البنية الاجتماعية وعلاقتها بانتهاء مفادرة الواقع شبة الاطلاقى إلى واقع تبرز فيه الرأسمالية ويزداد فيه ثقل المدينة ، مفضياً

الطريق ، وكشف للتخريب الذي يمارسه بالقول والعمل والسرقة مسؤولية مؤولون ومتضمنون في ذلك المجتمع ، لا يمانده تصوراً إلا الجرمية التي يرتكبها أحدهم وهو غائب عن الواقع في علله هو .. عالم المخدرات وشلة الأنس التي يرتبط بها عضواً .

وفي « مبرام » إشارة لمحنة مصر ، كبد وكروح وكفناء ، بتسارات الاستغلال والانتهازية والخبثانية السياسية وضياح الطريق .. مما جعلها بالنسبة للكثيرين من النقاد والدارسين ابراهماً بهزئة ٩٧ . ولعلها ليس صدقة أن ترهص بمرحلة فنية لاحقة مضي إليها نجيب محفوظ .

ومثلما وابتكارتنا المخلص جمعه بعد الثورة ، استمر يراكم بعد هزتها المناوئة بالرواية والقصة القصيرة والحوار المسرحية أيضاً . بأعمال قبل فيها الكثيرين قادم ومداح لاسيا ما قيل في روايتي (حب تحت المطر - ١٩٧٧) و (الكرنك - ١٩٧٤) من انها إشارة سطوت مسدود عطائه الفني . ولكن التماثل لهما وما يدور على لسان شخصياتهما سيجد (خاصة في الكرنك) ان المؤلف يترشح فقه للآلاء برأي في قضايا ساخنة متعلّقة - هل غير عادته - اضناح عمله - قافزاً على العديد من مفاصل العمل الفني ليقول رأيه فيها براه متعطفات إجتماعية وميامية حاسمة . وذلك كما أرى ممارسة للأخلاص للمسؤولية الإجتماعية والثقافية دوماً توقف عند السعي للحصول على جيد أي حرقي تأكد في أكثر من عمل سبق تلك الأعمال . وهو ما يبرزه قوله الذي مر بنا من انه لا يصبر طويلاً دون أن يقول شيئاً فيها يدور حوله فكيف بما كان يدور في تلك المرحلة من صراع وتهيء وانحراف ملهم عن آمال التحور والعدك . بل انه في عدد احوال الخاص (شباط ١٩٧٠) يهيب فؤاد دوائر قتلاً : إن المرحلة التي يمر بها الوطن تحتاج إلى السلاح والانتاج وإلى الفن الاعلامي سريع الطلقات الذي يواكب الحركة أكثر من حاجتها إلى الفن (١) . كما يبرز ما نقوله عودته إلى الابداع الشان البانغ زاعراً بأعظم تطوراتها الفنية وانجازاته الأسلوبية التي بلغت ذروتها في ملحمة الحرافيش - ١٩٧٧ حيث اللغة المصغرة كمناسبة شديدة التائق . وحيث الصورة

المكتظة والحوار المدهش في جو ملحمي ما اشد دلالاته وإيماءاته الإجتماعية والفكرية خصوصاً وأهمية .

بل أن كتابته حوارياته التي سميت بمسرح نجيب محفوظ كانت تمييزاً عما راه حاجة ماسة للنقاش في مرحلة أصبح فيها الحوار ومعاودته بصراحة أقرب للتشريح وسيلة من وسائل مواجهة الواقع في مأزق الهزيمة وعواملها وما افزته من أجيال ونحور .. أو لعلها ، تلك الحواريات ، اقرب لما يبراه من الحاجة إلى الأدب الاعلامي المباشر رغم أن فيها من الرموز والأشعارات ما يجعلها تثير كثيراً من التساؤلات والتفسيرات وربما المؤاخنة لغرض فيها ، ولكن لعلها بعض وسائل الكاتب للتخاطب على الرقابة التي لم تخفل رواية (حب تحت المطر) فحلفت منها عند النشر في مجلة الشباب ثم حذفت منها عند نشرها في كتاب بعد أن اعتذر كاتب متفتح كعادته بهاء الدين نفسه عن نشرها في الأهرام (٢) وصاوت الحلف والتشهير في (الكرنك) أيضاً رغم أنها نقداً مرأ لبعض ملامح الناصرية التي راح الآخرون ينشرون فيها تجريباً جعل نجيب محفوظ يحزن لكتابه تلك الرواية رغم انه كتبها استجابة لاحتاسه بمسؤوليته قبل ان يرتفع صوت لثعريه العصف السياسي . ذلك الأحساس المرفف الذي خصه لمرحلة في مثل اضلاله الحوف والتخلف والموت وهي الملامح الأساسية لمجسوته القصصية المتميزة (خارة القلق الأسود - ١٩٦٨) التي كانت موضوع دراسة لنا في العدد التاسع من مجلة الأقلام ١٩٧٧ ففي تلك المجموعة كشف جري لتقرص السروح الانسانية تحت وطأة التخلف والخوف من الظلم ومن القند ومن المجهول ومن موت عشي أو موت معنوي يشبه الظلم والحرمان الإجتماعي أو الممارسة البيروقراطية كما في قصص (المتهم) ، (المسجونون) و (الخلاء) حيث تجسد إضافة لذلك خيبة الهزيمة دون حرب لأن عواملها كانت قبل النزاع ! ولذا تصبح السعادة في عالم اللساة والفضيحة تصبح مرضاً غريباً يحتاج إلى علاج كما في قصة (الرجل السعيد) (٣) .

وإذا كنا نرى في تلك المواقبة المثابرة للتطور الإجتماعي انخلاقاً للمسؤولية

الإجتماعية للمبدع وللإبداع ، فانها أيضاً انعكاس لوقف متقدم يري فيه نجيب محفوظ الأدب باعتباره حلماً فريباً يلتقي بالحلل المصاعدة الوطنية ، القومية ، الإجتماعية ، الانسانية ، فهو الحلم المرشح لأن يكون أديباً (٤) .

٣- تطور أعماله فنيا

ولم تعبر أعمال نجيب محفوظ المتنوعة عن التطورات الإجتماعية فحسب وانما تنزخر بسمه أخرى من سمات اخلاصه لفنه وقضيته ، وهي تطوره فنياً ليكون اقدر على التأثير وأقرب لبض العصر وأكثر ملائمة لمضامين التجدد حتى ليعتاد شكل أعماله مع مضامينها عتاقاً حياً حدد الأبناء بجموع ، أو أبقاها معين للحياة الإجتماعية التي أفرزها لا سيما وان محفوظ كان يعبر عن الضمون لا من خلال شخصيات أعماله وعلاقاتها بمحيطها أو ببعضها فحسب وليس من خلال الأحداث وانعكاساتها فحسب وانما يعبر بالعمار الفني أيضاً بحيث يأل بناء أعماله قريباً أو متشابهاً جداً مع أفكارها ومغزاهها الأساسي . ومن يتأمل الثلاثية وما فيها من سرود وتسجيل وتشابك ، ثم يرى بناء (ثرثرة فوق النيل) أو الحداثة يمكنه أن يجد تطبيقاً لما نقوله ، ويمكنه أن يجد أكثر وضوحاً في (اللص والكلاب) حيث يستعمل المضمون شكلاً والشكل مضموناً في لغة تحمل توتر أبطال العمل وتوحي دائماً بمكنوناتهم . فإذا كانت الثلاثية تعبيراً بالعمار الفني إضافة لما فيها من أحداث ومواقف وشخصيات وأفكار فإن روايات المرحلة الفلسفية جاءت - رموزاً وأقنعة للتعبر عن هذه الأطروحة أو تلك القضية . وجاء بناء ما خلاصاً بشكل مباشر لها . هنا كل شيء مستطبع بحسم . موظف توظيفاً دقيقاً في خدمة الفلسفة العامة التي تعبر عنها هذه الرواية أو تلك ، وانما روايات تلك تصاح قصائد درامية ، كما في الشفاعة ، كما كانت تكون ، لاسيا بعض فصولها ، قصيدة من قصائد الشعر المعاصر بناء ومعنى وتجربة وإيقاعاً داخلية (١) وذلك هو معمار الوحدة الموضوعية شكلاً ومضموناً وفلسفة .

وعمل ذلك الهاجس للجمع بين الاخلاص لمهام المرحلة ومهام الفن أصغر (المرايا) لتكون صوراً لشخصيات ورموز

تعمل معان شقي في وقت كان التأمل في شقي التجارب الماضية والمعاصرة سمة من سمات المرحلة (١٩٧٢) وهي تأملات قصصية أكثر منها بناء روائي لكنها صورة من صور الأخلاص للمؤدية . . صورة كان يريد أن يقدم من خلالها ، كما يقول هو ، « لوحة ثقافية عن عصر تاريخي كامل » بالتاريخ ٦٠ شخصية لكنه يقر بعدها أن ذلك تضمن عليه لأن « العمل الروائي - إذا توفرت المؤهبة والاستعداد أيسر كثيراً من عمل المزارع » (١٦) .

ومن المهم ونحن نشير إلى تطور نجيب محفوظ الفني أن نؤكد أن ذلك لم يتم لمجرد التجديد أو ملائقة صيحات من صيحات المدارس الفنية أو حتى لإدراكه بأن حساسية جديدة للثقافة تتكون أو تفرض نفسها . . بل إن ذلك التطور حكمته قضيته الأساسية ، قضية التوصل للفعال للتأثير في المرحلة التي يكتب عنها ولذا لم يكن اختلاعه على المدارس الجديدة ميكراً أخيراً كافياً للكاتب على طريقتها ، كما لم يستغز أن يشير إليه قاص كيوسف الشاروني وغيره بأنه يكتب بطريقة تجاوزها التطور الأدبي لكي يثبت أنه يستطيع أن يكتب بطريقة (أكثر حداثة) . . . فلسفة أعمق من ذلك وأكثر أدراكاً لحقيقة جوهر التطور الفني باعتباره تطوراً متصلاً بالتطورات الاجتماعية ذاتها فالكتاب كما يرى محفوظ « بعينه جسمه وعقله وأعضائه » يحيط يؤثر فيه ليلاً ونهاراً ، فكيف لا يتأثر الجسم والعقل والأعصاب بما يجري في هذا المحيط ؟ وإذا كان (الإنسان) في الكتاب يتأثر بالعوامل الخارجية فإن كتابته تتأثر بالضرورة (١٧) .

ولعل ذلك الفهم للتطور الأدبي ساعد كثيراً على استمرار حضور السوانح الاجتماعي ونفياته أو حتى اصطداماته في أشد أعماله ميلاً نحو الرمزية أو التجريد كالشعاع أو ثروة فوق النيل ، مما قد درساً في ختمسة التطور الفني للمنضمون الاجتماعي لحداد وبزري والمتشككين (التجديدات) الشكلية التي بدت وكأنها حاجزاً دون التفاعل الضروري بين مضمونها وقراءه .

بل أنه حين بدأ في (تحت المظلة) أو (حكاية بلا بداية أو نهاية) على درجة من الغموض ، كان واقعاً من أن يستلهم

ملمعاً حقيقياً من عيشة مرحلة اجتماعية تبدت بذلك الشكل الغرائبي فيها هو يجيب على سؤال لفراد دواره عما إذا كانت كتابته بعد النكسة التي تحولت إلى ما يشبه الأناغاز والفوازير ، يمكن أن تتقدم المرحلة التي يمر بها الوطن آنذاك . . يجيب بقوله :

« لو صبح أن كتاباتي تحولت إلى ما يشبه الفوازير والأحاجي بعد النكسة فلربما كان تفسير ذلك أن حياتي - وربما حياة الآخرين - تحولت إلى ما يشبه الفوازير والأحاجي في أعقاب النكسة » (١٨) .

وبذلك يكون تطور محفوظ فنياً أخلاصاً لقضية الأدب وما يتطلبه من تجديد ، يمثل ما هو اخلاص لقضية السدور الاجتماعي للأبداع الأدبي .

٤ . جوهر عالمه الفني

في الرواية ، وقد بلغ عدد رواياته الأربعين ، في القصة القصيرة - وقد تعددت مجاميعه القصصية أشكالاً ومضامين - في السيناريو أو في القصة السينمائية . . في الحديث الصحفي أو الشخصي ، ومن قبل ذلك في المقالات الفلسفية كان حلم الإنسان بالعدل والحرية والكرامة جوهر ذلك العالم الزاخر بالقيمة ، الفياض بالمعان والصور الذي أصبح بحق عالم نجيب محفوظ ، فيه فكره ، وفيه سمات إبداعه . وهو ذات الجوهر الذي يحكم مواقفه وحوارات مجلته حيث تراه بالغ السعادة كلما كنا إزاء تجربة تقرب من ذلك الحلم بالخطو أو التجسيد ، وتراه حزينا حينما كان الأمر يتعلق بنكوص عنه أو ضياع عن طرق بلوغه أو حرمان من وسائل تحقيقه .

ولذا تصبح أعماله بالشخصيات المناضلة من أجل مفردات ذلك الحلم في كل مرحلة الإبداعية وهي شخصيات تنظم بالأحرام والمحبة كلما ازدادت عمقا في ادراك مسئولياتها نضالاً من أجل العدل والحرية أو تبشيراً بها بعكس تلك الشخصيات التي تتحلل من ذلك الحلم الإنسان أو تدبّر ظواهره . فعل طه في « القامرة الجديدة » أحب إلينا من مأمون لأنه أكثر واقعية في فهم وإدراك ذلك المسلم ومأسون أدهى للأحرام لالتزامه نحو ذلك الحلم وكنيتها معاً نقيض حاد للعلمي الأتاني الانتهازي محبوب عبد الدائم رغم ادراكنا أنه في

الواقع ضميعة المجتمع الذي يعلم على ومأمون ومعلان من أجل تغييره كل بطريقة . وفيهم وكسال عبد الجواد في الثلاثية هما وليس ياسين عبد الجواد بعض روح مصر في مرحلتها قولاً وعملاً وتفتيحاً وعللي كريم على محدودة وجهته في الرواية مشروع الحلم أو الوعد وليس غيره من ملأوا الأحداث أو الصفحات كأحمد عبد الجواد نفسه ! وفي (ميرامار) تبقى زهره هي التجاوز لكل من حولها من الملوثين بالمصالح وخيانة الطريق المفضي إلى العدل والحرية ، وصار الضيق والانتهازية . . والسلسلة الطويلة من أن يحتمل المقام والكلام نستطيع أن نشير إلى حلقة متقدمة فيها ما تقدمه (الخريف) حيث عاشور الناجي ثم شمس الدين الناجي هما نجما السراية الإنسانية وليس جلال صاحب الجلالة مثلاً !! ويستطيع أكثر من ذلك أن نجد الحلم بالعدل والحرية أساساً لكل الصراعات التي حفلت بها أعماله حتى لو كانت تتطوى على روبة مشوشة هذه الشخصية أو تلك وحتى لو بدت خطوات بعض الحائلين أقرب للتمشق أو الانصراف ربما . . قيمة دائماً سعى دائب لحياة أفضل أو حلم بها حتى لو كان ذلك في آخر الشوط كما في (حضرة المحترم) حيث الحلم الفردي يرثى صاحبه ويسخر منه ومن يروده عزله أو لا يتكسب الحلم بالعدل شرعيته الا حين تستكنه رحابة الإنسانية ليكون حلماً بالحياة ذاتها .

ولذا ليس عجباً أن يناسب نجيب محفوظ عداة مقياً في كل أعماله أيما كانت صورة ذلك الموت . وليس صدفه أو من دون مغزى ، أن يكون الموت في تلك الأعمال قريباً للخطوف والتخلف حتى لبيدات معها الواقع في لغتي والأثر كصور لغني واحد . . وهو ما تجسد بشكل خاص في قصص مجمره المتيمزة (خسارة القط الأسود - ١٩٦٨) التي درسناها في مجلة الأقاليم (العدد ١٩٧٣/٩) حيث يتبدى ذلك التلازم لمخاضة لماناة نصلط بها حقاً كما في قصتي (المتهم) و (الحلال) مثلاً (١٩) .

ولولا ذلك الأخلاص للمعلم الإنسان لما أمكن لحيلته الموهلة في العمق أن تكون أول معبر مترقب به للعالية ممثلة بجائزة نوبل رغم كل تحفظاتنا على بعض اختياراتها وزعم كل استهجاننا لتأخيرها عن ادراك

الجوانب الإنسانية في عالم نجيب محفوظ ثم إعلان ذلك بالجائزة .

ب - حرية الفكر واحترام الرأي الآخر

ما أكثر الآراء التي تقال في مجلس نجيب محفوظ ! وما أكثر ما نتال من نقاش وما أكثر ما نجد الحفلة اصداء تحمل المزيد من الآراء أو الاستنتاجات لتكرن بالتالي حواراً خصباً يشترك فيه كل من في المجلس في جو مفعم بالجدية^(١٦) . وفي ذلك الجو كان أمراً عادياً أن يسحب أحد الحضور كريمة قريبا من نجيب مخطوط ليتناقش في أحد أعماله . وكان اعتياداً أن يصني إلى يحيى حتى والمكلم يسجل عليه الكثير من الملاحظات أية محاولة للمقاطعة ، سواء كان المتحدث أديباً أو هاوياً للادب أو حتى مجرد قارئ روايات في ممارسة حية لاحترام الرأي الآخر وحرص على حرية ، يمكن أن نتوقف عند أمثلة منها : —

١ — حين صدرت رواية (المرايا) كنت هناك (١٩٧٧) وجاء الناقد فاروق عبد القادر وجلس في مواجهته وأعلن أنه قرأ (المرايا) وله عليها ملاحظات . وانطلق يقبلها ذات الجيون وذات الشمال بدء من شكلها ومدى إمكانية اعتبارها رواية موروأ ببناء شخصياتها وصولاً إلى تقسيمها إلى دوائر أو مجاميع للشخصيات^(١٧) ونجيب مصغ إلى اهتمامه لتلميذ لاستاذة حتى قال فاروق أنه قرأ الرواية في جلسة واحدة استمرت الليل كله ، وأنه بصدد قراءتها ثانية لتسجيل ملاحظاته عنها . وهنا تدخل القاص جميل عطية إبراهيم الذي كان حاضراً ، باهتوا : إنه مستمر بقراءتها بمعدل ٥٠ صفحة يومياً وسيقول رايه بعد ذلك . فأسرع نجيب بروج الكتبة التي تميزه قائلاً :

(— يا رب استر . إذا كان فاروق بعد القراءة الأولى عمل في إلى سمعته ونواوى يرجع لي تانى ! أمال أنت يا جميل حملت في إيه وانت جاي في حجة حدة !) ثم عاد سبتحت فاروقاً على مواصلة ملاحظاته . .

وحين استأذنت أنا لإبداء ملاحظة التفت نحوي ضاحكاً بالطريقة ذاتها ليقول : (— وانت أيضاً ؟ إذا كان فاروق بليس النظارة وقال ما سمعت . . انت شايف في

ايه ملدام حضرتك (بكتريولوجيست) وتوشوف حتى الميكروبات المجهرية ! وعئل هذه الروح يصني ويناقش كل من يمرض رايها منها كان حساساً في آليه أوف قضايها عامة . وكثيراً ما كرر أنه يجد في آراء بعض النقاد ما يجتره على العودة إلى أعماله ليبحث فيها تلك الآراء لعلها تكشف ما لم تكن متبهاً له . . ولعلكم تعرفون أنه خصي . . في حديث منشور — رواية زقاق المدق وشخصية حيدة التي قيل عنها أنها قتل مصر وكيف أنه فوجيء بذلك ثم أقتنع به .

وإذكر أنه جامدا ذات يوم وقص علينا استلامه لطرد برندي (خيف) الحليم من أمريكا من شخص لم يعرفه أو يسمح به ثم اتضح أنه رسالة دكتوراه من نجيب محفوظ تفصح كاتبها جنرال إسرائيل ! وأنه يتوصل فيها إلى اعتباره ، أي نجيب ، كاتباً إسلامياً لكثرة ما يرد في أعماله من معالم إسلامية وشخصيات متدنية . . الخ يضيف متتلاً بدشة :

(عجيب ؟ كيف توصل إلى ذلك واتنا لا أجد نفسى حتى قريباً بما توصل إليه هذا (الحفاجة) ؟ ثم يوجه سؤاله إلى الحضور ببالغ الجدلية :

(— هل وجدتم انتم مثل ذلك أو شيئاً منه ؟ أو كيف توصل إلى ذلك ؟

ومها يكن رايها فهو بالنسبة له اجتهد تشكر عليه وذلك هو رايه حتى بالنقاد الذين هاجموه فلذلك نوع من اهتمامهم به^(١٨)

ولعلكم تذكرون أن ثمة من طالبة في مجلة (الكتائب) عام ١٩٦٤ (لعل كان المرحوم هيد الجليل حسن) أنه يجتج أو حتى أن يقم دعوى على حسن الأمان لتشرية أعماله خاصة الثلاثية . . لكنه رد على ذلك وسمعته يكرر مثل ذلك الرد من سألته عن رايه بالأفلام التي اعتمدت رواياته بقوله :

١ — ليس من حقى الاعتراض . تلك مسؤولية المخرج وذلك رايه ونظرتة لما كتبت . . ولعل فيه ما لم أراه أنا . أنا لا أفرض تفسيرى على أحد .

بل أنه في حديثه معى المنشور في مجلة « الثقافة » (العدد ١٩٧٧/٩) يرى في ذلك جانباً إيجابياً باعتبار أن إيصال شيء خبير من لا شيء إلى الجمهور الأمري العريض مع الأصل بأن المخرجين الجلد

يستطيعون خدمة الأعمال الأدبية بدقة وبراعة وإخلاص لم تتوفر في الماضى إلا فيها ندر .

بل أنه لا يلزم أحداً بما يراه في قضية أساسية كتدور الأدب لان الكلام في هذا الموضوع يعتبر توجيهاً لشخصية المفروض أنها تلك توجيه نفسها وتوجيه الآخرين . . وان اجابة عامة « افضل ولا شك من التحديد والالزام وبخاصة لان العواجب في ظروفا لا يحتاج إلى شرح أو بيان »^(١٩) .

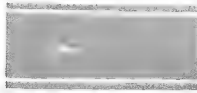
٢ — ولعلنا نجد في خصب المناقشات الفكرية في أعمال تطبيقاً بحرية الفكر . حيث لا يخلو عمل منها من متساووين مختلفين . . ودائماً في قضايا شديدة الأهمية :

في القاهرة الجديدة . . حوار متصل بالقول والعمل بين ثلاثة اتجاهات في فهم المجتمع والتعامل معه . وفي خان الخليلي وزقاق المدق حوارات في أكثر من مكان بأكثر من موضوع . وفي الثلاثية والسكينة منها بشكل خاص يكون الحوار الفكرى والمناقشات المتعددة أبرز عناصرها .

وفي جميع الحالات تكون الآراء المرفوعة تعبيراً أميناً عن التيار الذي يمثله المتحدث تعبيراً عن حرص أصيل على أن يأخذ كل حقه في إيصال رؤيته للقضية المطروحة . . رغم أنه في هرزه الذي يبدو حياً يراى ليس حياً أبداً بين الآراء التي يعرضها .

وفي كتيباته للحوارات التي سميت مسرحيات كان يمارس إيماناً بأهمية الحوار وفعالية المناقشة الفكرية في مواجهة الواقع أو في تلمذ جوابه حتى أنه يرى في المسرح أنه هو الذي يتميز بالحوار مع المجتمع إضافة للحوار المسرحي المتبادل بين شخصيات المسرحية^(٢٠) . وان أزمة المسرح في الواقع هي « أزمة جو وحرية » إضافة إلى « الجوى السياسى الخلقى »^(٢١) . ولذا نجد حين منعت مسرحية (ثار الله) ليلة عرضها كان بالغ الاستياء لقرار المنع وسمعته في مجلسه بلهوى (ريش) يرد على أحد الشباب الذى قال بأن للمسرحية تغلب عليها الشعارات على حساب الفن بقوله :

(— المسألة هي ان ندين عملية المنع . . ولعله الأسباب بشكل خاص ، مهما كان مستوى العمل اللغوى المتنوع . ان هذه ظاهرة خطيرة جداً .)



السمان

في الجنوب الإيطالي يقوم الفلاحون باقتلاع أمين أحد طيور السمان المأسورة حتى
تجذب بصرخاتهم أسراب الربيع المهاجرة داخل شبكاتهم .

تأليف :

فرانسيس بريت يونج

ترجمة :

محمد هاني عاطف

سهول (أبروزي) البيضاء وقد تيمها الفجر والقمر
المتساقط يقع في الثلمات كذهب متبدد تمثل فيه
البهجة للسمان في لقاء الربيع

.....

يأخذ حب الأرض في الاشتداد
مخترقاً رائحة الملح البحري الرطب اللاذع
التي أحالت ريشهم إلى بياض
وبعيداً في الأعماق ، صوت شقيقتهم يدعوهم
للنساء العذب الوافد وبلوغ المدار
فوق الحافة الشاحبة لأبعد معتمة تتلاطم
فوق الكثافة في الظلام التي هي الأرض
كانوا يطيرون . وانتهى طيرانهم . ولم تعد الاجنحة
تحقق

فها هم يتدفعون إلى أسفل الواحد تلو الآخر -
كوريات الزهر القائمة
يسقطون في بطة وتور
داخل فوهة الربيع :
الشباك

.....

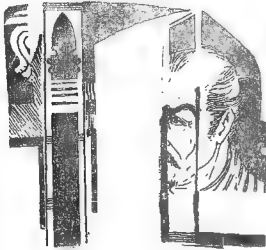
طيلة المساء

كنت أصبح السمع لحشرة العليز الأعمى
طعم في قفص ، تحت ركاب من احجار
يصرخ من أجل النور
بينما تصرخ باقي السمات لأجل الحب .

.....

مرتحلون آخر

من افريقيا نحو الشمال ينطلقون بأجنحة لا تنهك
أدار رؤوسهم هياج الرياح - نشيج البحر
وسمعوا عبر نسيم الأرض المعشوشبة العلبة صوت
شقيقتهم تلك العمياء ..
ما أن سمعوا حتى ربط الجناش قلوبهم المرتعشة
وتتنوا في طيرانهم الليلي
قد عرفوا أن مشقتهم ذهبت ، وحلموا بمشاهدة



عندئذ يأتى الرجال يطأون بأقدامهم ويصرخون
بمصابيحهم الواجحة
يتزعمون خالبهم الضعيفة المشبوبة
من بين عيون الشبكة
يقبضون على أجسادهم الناعمة السمراء
المرقشة بلون الزيتون
يمتصرون لحومهم الدافئة المرتعشة بين أياد
تضمخها الدماء
حتى تتوقف قلوبهم المرتعشة عن النبض
وتحرق عيونهم البراقة - التي كانت كعقيق مصقول -
في موات

.....
لكن شقيقتهم العمياء في عيسها الصغير تمضى ليلة
الربيع هذه في حشجة لا تنتهى ، لا تدري شيئاً عن
الفرع السائر في الظلام ، مبلغ ما تعلم أن شيئاً من
القسوة قد استلب الضياء الذى هو الحياة وأن عليها
أن تبكى حتى الموت

.....
وأنا فى الدلبة
قد سمعت ، وأصاب قلبى الإحياء
لكنى أعلم أنه فى الغد
سوف يحى مزارع مبتسم يحمل سلة من السماء
الملفوف بورق العنب ، عارضا إياهم
بأصابع تتضخض بالدم قاتلاً :
« سيدى ، عليك أن تطهيمهم هكذا وهكذا
بعد أن تحشوهم بأغصان الريحان »
ولسوف أسكره ،
ثم أحمد الذبابع المسكينة إلى المطبخ
يدون وخزة ألم .. يدون خجل
« وفيهم الخجل ؟ .. ولم أشكو
من قسوة الإنسان ؟ ولم أسف
مرتباً أن ليس هناك قساوة يمكن للإنسان تحيلها
تعدل تلك الأقدار الماكرة المدبرة ضد البشر

بجرائيم الطاعون العمياء
مرتباً أن كلا منا وقد أغرته الآمال المظلمة
يرتمش بين شبك الموت
على نجم بارد يدور دورانا أسمى فى الفضاء
إلى أن يقع فى شبك الزمان

.....
هكذا صحت وفى مرارة دفعت مشاعر الأسى بعيداً
وأخلقت جفنى للنوم . لكن النوم لم يأت
وأنتنى الشفقة تزحف إلى جانبي
بعينين حزيتين وأسرت فى :
أن حياة المخلوقات جميعاً نبيلة تستحق الإشفاق
سواء كانت لرجال ذوى أفكار سوداء تكفى للعنيم
أو لطيور تدور فى مباحج طيراتها الرشيق
أو للذبابات هشة تدور نحو الموت فى الضباب
الذهبي المرتمش على مياه المساء المعتمة
هى حيوات لا تنكر
ماتت القسوة بداخل
وقبض منى القلب وارتمش
كقلب السماء البنى المرتجف
المخلق نحو نداء شقيقته العمياء
ونحو الموت فى ليلة الربيع



تعريف بموسيقى الراحل :

جمال عبد الرحيم

١٩٢٤ - ١٩٨٨

على عثمان

عبد الرحيم يقوم بتشويه الأغاني الشعبية والاعتداء على عزيمتها وذلك لأنها أغان بكر فطرية ويجب أن تظل كما هي وقد كان ذلك في ندوة أقيمت بمبنى جامعة الدول العربية حول نفس الموضوع وقد أعجبني الرد الذي قاله الدكتور/ أحمد مرسى حينما قال : إنه لا يجب أن نخلط بين الأغنية الشعبية وما يقوم به جمال عبد الرحيم وذلك لأن ما يقوم به جمال عبد الرحيم هو خلق جديد خاص به ويجب أن ننظر له من هذه الزاوية وأن لا تربطه بالعمل الأصل ، وهنا تدخل جمال عبد الرحيم معبقا على هذه النقطة فقال « إن الإنسان عندما يفرس بلذرة فإن هذه البلذرة تثبت شجرة بها ساق وفروع وأوراق وأزهار وإنك لا تستطيع بأي حال من الأحوال أن تقول إن هذه الشجرة تشبه البلذرة التي غرست في الأرض وإن ما فعله بالأغنية الشعبية مماثل لما ذكرت فإن الأغنية الشعبية هي البلذرة التي منها أخرج شجرة جديدة البلذرة أساسها ولكنها مختلفة كل الاختلاف عنها شكلا .

إن ظاهرة الانحياز للموسيقى الشعبية ظهر مع ظهور مذهب القومية في القرن العشرين وقد ظهر أولا عند المؤلف المجرى يلابارتوك (١٨٨١ - ١٩٤٥) وهو أيضا عالم في

لقد درج على استخدام مصطلح « لسان الأم » على اللغة التي نتحدثها وذلك لأن الأم هي أول من تأخذ عنه تعلم الكلام فإنتهى اعتبر الأغنية الشعبية هي لسان الأم الكبرى الوطن لأن الأم الصغرى وهي غمدهد صغرها كي ينم تغنى له الكثير من أغاني المهد ثم بعد ذلك أغاني « يوم السبوع » أي بعد سبعة أيام من ميلاده ثم بعد ذلك عندما يبدأ الطفل اللعب مع أقرانه فهو يتعلم الكثير من أغاني الألعاب ثم أغاني الحثان وبالطبع أغاني الأفراح التي يحضرها مع أهله إلخ من ذلك نلاحظ أن تعلم لغة الكلام يسير في خط متوازي مع تعلم الأغاني الشعبية بل كثيرا ما يتعلم مفردات الكلمات من خلال أغنية أطفال أو أغاني الأفراح ومن هذا المنطلق اتجه جمال عبد الرحيم لاستخدام الأغنية الشعبية كمادة خام سهلة الوصول للمستمع وذلك بعد صياغتها صياغة جديدة فيها للمتع الحسية والمتعة العقلية ولقد ادعى البعض أن جمال



دشتنا الحديدية

ماهر عبد المنعم حسن

مراتيك لا يرتضيها الغناء
نواصيك لا تبغيتها نساء
لباليك لا تشتهيها سُنَن
وعينك في خروة الاشتياق - المرير المداق - يَجْنُ المُنْدَن
فحطَمَ مرايا غرورك ، بعثر أغانيك فوق الحوائِ
طَلَبَ جراحك في العشق ، نسق فوضى العذاب
على أرفق العمر كي تسريح
على كل رث يجب انقضاء السنين المعصية
كحل مآتيك بالحزن أكثر - ييكي مصيرك
هل قَوُضت حلمك المستحيل - رياحُ المَحَن ؟
وللقلب فاصلة . من بكاء يريخ البصيرة - هلا آتيت ؟
لكيما ندخل غِ جرح الوطن

١٦
● القاهرة
● العدد ٩٢
● رجب ١٤٠٩
● ١٥
● ١٠
● ١٩٨٩ م



لدى سؤالٍ يمرضنى عند كل التقاء :
أقلبك يجرع كأس التفلول قسراً وصبراً
وعليك تكتب أغنيةً للحنين القديم ؟
لتستهض الوجع ، تستجمع العزم عند الوهن ؟
لتلقى برأسك كى تستريح من العشق عشقاً
من الموت نوماً على حزنين
يعزبك من ؟ غير ألدائهن
إذا كان يقسو عليك الضمير ، ويفصاك وخى التشيد المهاجر
تقسو عليك الحدايق ، يستاء منك الرفاق القدماي
وتقسو عليك البلاد الجميلة
وتصبح لفظة (عشق جميل) كأيقونة تحت سقف الزمان البديع
الذى لا يحى
معلقة بين حلقى الكلام الذى أخرسوه وبين الضمير
ويؤن بعيداً لتكسر فيه جناحى صمتك .. هل أسألك ؟
أما زال ذاك الرصاص العين يشق العنان
ليأتيك من ساحل الحقد كى يستتر -
بشعرٍ لسيدة قبلتك جريحاً ، وكانت
تصب مساءً كتوبسك للأجنين
وكانت تؤزج نجم المساء على الشارين
وتحت الدوى تهاوى الفضاء الفسيح على جثة العاشقين
ليقصف حنجرة للفناء ، ويشرخ حنجرة للبكاء
تهاوت معالم كل الوجوه سريعاً .. سريعاً كبرق السماء

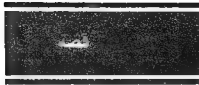
كسرة ما تشتهي سيده
 فتعطيك وقتاً لكى تشمئز ، وتسرق وقتاً لكى تَمَتِكَ
 وذاك الزمان الذى كان فى مقلتك قصيراً
 كقصير المسافة بين إنشغالك ثم اكتشافك
 أن القضية فى العشق يَمَتُّ لمهر البلاغة
 بيعت لكل لسانٍ غريب يزور القصائد فى الليل سرّاً... لذا
 أسألك ؟

أما زال كل كلامك فى ندوات السياسة
 ينفق فى رسم وجه التافول فوق المنصة
 تدور بك الأرض كالشاردين ، ودارت أمانيك الخالدات
 وذابت حروفك ، تبقى بحلقك للعشق غُصَّة

رفيق الطريق
 مدين أنا بالكلام الرقيق ، الكلام النبيل الذى فىك قيل
 وكل الذى لن يُقال
 حينئذ قوامك مثل النخيل
 وعينك فى (ناطحات السحاب)
 تراقب كل الذين يموتون جوعاً ، وخوفاً ، وحرماً ، ونزفاً
 فهل تُشيع العينُ ذاك الفضول
 وحين تسافر معك القصيدة بختال عقلك
 بين الذين يقولون شعراً ، كأنك مولى القصيد
 وغيرك لا يستطيع العويل
 فجنَّب جناحيك للفخر حيناً ، فبحراك عندى ، وقتلاك عندى
 ولا أستطيع الصياح ، النواح
 أنا لا أجد رثاء الجروح ، النساء ، الديار ، الحيام
 الكروم ، الرجال
 ولم أدر كيف أَلَفَ الكَفَنُ ؟
 فهل تستطيع بصوتك أن تحتمى فى النزيف
 وتأكُل بالشعر أشهى رغيِف
 وهل ينجب الدَّمُ أرض الخريف
 وهل يغسل المسك رِيحَ المَنَمَن

ستحتاج دهرأ
لأن انتظارك للمعشوق سوف يدوم طويلاً ليعطيك وهماً
واححتاج دهرأ لكي أفهم اللغة المستحيلة عن المحبين
ما زال صوتك لي مُبهماً
فلعلم حروفك في سلة الإغتراب الجميل وغرّة بعيداً
أحتاج (فوماً ، وعدساً ، ويصلاً) ؟
أحتاج (ماءً ، وخبزاً ، وصلأ) ؟
لتقطع كل مسافات عشقك
تقطع كل مسافات حزنك
تقطع كل مسافات وهمك
من مُبشداك إلى مُنتهاك لألصاك بعد المسافات كهلاً

ويأتيني الرد في كبرياء : « أنا أسألك
أشعر بالذنب عند الركوع
وأشعر بالإثم حين أقطع كل المساجد ، أستحلفك
أستحلف الآن فيك ضميرك ؟
في الحق يبدو ضميرك أقوى
أستحلف الآن فيك فؤادك ؟
يدو فؤادك في العشق أقوى
سأستحلف الآن فيك طريقك
في الحق يبدو طريقك أولى بأن أسأله
إذا كان يكسو طريقى في الحق عشب الزمن
أعزى الضمير ، كعزى الفؤاد ، كعزى البذن ؟
أموت من اللذ يشبه موتى عند التخافل ؟
وقت إصطدام الهوى بالتساؤل
وقت ارتطام الحروف جميعاً بجدران رأسى
صارحى - يطعن الفؤاد ويعرف كيف يعزى الوطن
ويا أيها السائرون بطيئاً
ويا أيها النائمون طويلاً على جثتى
فَسَرُوا رغبتي
حين يأتى نهار بلون الكفن ◆



الأسوار

كمال مرسى

ولا تكاد نحس بالأسوار ، ولا خلف بيتنا ولا شجار ،
فالطعام كان وفيرا .. ملقى تحت اقدامنا من وفرتنا ،
ولا تعامل بيتنا إلا بالحب .. لا نعرف حُملة سواه .. ومن
فرط إحساننا به تكاد ندركه ، نلمسه في الآخرين ونزغرد
قلوبنا حين نراه على سمات الخلق خارج الأسوار التي تحيط
بنا ..

البت السمره الحلوة التي تأتي مع الغروب كل يوم لتلتقي
بفتاها بالقرب من مكاننا .. كنت أرى السعادة في لمحات
عينها وفتاها الوسيم يسكب في أذنيها همه المحموم .. حتى
زوجات السافجات كن يعرفن الحب حين يتوهج كالشفق على
خدى الفتاة من همس الفتي الوهّان . اما زوجة البواب (هم
جابر) فقد كان الشقاء دائما يبلل أهدابها السود الوطفاء
بفطرات من الدمع كما يبلل الندى عتمة الليل .. امرأة هم
جابر ، شابة رائقة الصبا لكنها وحيدة دائما في حجرها بسطع
البيت فقد ستمها زوجها .. نفّس يديه منها ، فهي لا تستطيع
أن تلد له أطفالاً .. وعندما يعود آخر الليل إلى حجرته
بجوارنا يمسك بختناقها ويدب الشجار بينهما .. لو أمها عاشا
على الحب كما فعل ، لو كان عملتها الوحيدة مثلنا .. لو أن
زوجة هم جابر لم يؤرق لياليها القلق على مصيرها المجهول مع
زوجها ، لفرت الأحران من حجرها ..

ذات صباح جاءت البنت السمره الحلوة .. وقت
بالقرب منا . كانت السحب الرمادية تتزاحم في السماء
وتوشك على البكاء . وضعت البنت لنا من خلال ثقوب
السلك بعض الطعام ، ثم تركتنا وظلال من شجن دفين في

كنا كثيرين ...
ولم يكن المكان رحبا ، لكننا لم تكن أبداً نحس فيه بالضيق ،
لقد كان محاطاً بأسوار عالية من السلك فيه ثقوب كثيرة يدخل
منها هواء منعش ..

ولأبد اننا كنا في مكان عالٍ لأن السماء كانت تبدو قريبة
مننا .. لا يحجبها عنا شيء .. ولا يعوق تطلعا إليها
عائق .. كنا باختصار ، منا للسماء .. وكانت تتسلل إلينا
من خلال الثقوب ، عيوط الشمس .. صفراء كالذهب
تفترش الأرض بالدفء اللذيذ .

وحين يشرع الظلام في التلاشي من حولنا ، وتتوارى
النجوم ويبدأ من السماء فرارا من طلائع ضياء الفجر
الأرجواني ، كان يتجدد في كيان الاحساس يتقوى على جميع
من ممي خلف الأسوار فلم يكن يحس بمقدم الشمس وإشراقها
الوشيك سوى .. وكنت أعلن فرحي حينذاك بصيحات
هاليات توقظ السكون الساجي حولنا - ولم تكن أسوار السلك
التي تحيط بنا تستطيع أن تسلب منا الاحساس بالحرية فنحن
خلفها نفعل كل ما نشاء .. نفقو .. نصحو .. نخرج ..
نستكين .. نزاول الحب متى نريد .. لقد كان عمرنا حينها حقاً
تخطى الأسوار غير أننا لم نشعر أبداً بأننا مقيدون خلفها ..
عمرهم من دنيا كبيرة مفعمة بالحياة خارجها .. كانت السعادة
معنا في الداخل .. كانت موجود في أعماق نفوسنا ..
نستثمرها دائماً ونحس بأن مكاننا الضيق رحب في أعيننا ..



عينها .. منذ ذلك الصباح الحزين لم نعد نراها .. أصبح هم جابر هو الذي يحى بطعامنا ، وفي كل مرة ينظر إلينا متحمسا بمينيه الضيقين ثم .. استعدت يوما يده السوداء المروقة ففتحت باب المأوى وأسكت إحدى زوجاتي ثم أغلق الباب وغادر بها السطح مهرولا .. ! ! تطلعت إلى الباقيات في حيرة عما حدث لكنني لم احضر جوابا .. لم أكن اعرف أين ذهب بها .. ؟ ! ! اتراه اطلق سراحها وتركتها تنفذ وتروح كيفما شامت بلا أسوار ، كهذه العصافير . تلك العصافير التي ترح دالما على اسلاك التليفون وفوق ذرى الأشجار القريبة منا .. ؟ ثم تتطلق وتغيب بمراحها في تلك الأفاق البعيدة الرحبة .. ثم تزوب بذات المراح والزرقعة الطروب .. نظيفة أشعة الغروب ..

تكرر من حين لآخر سطوع هم جابر على زوجاتي .. واحدة كل مرة .. وذات يوم امتدت يده وطالت فأمسكت بآلتين معا لتخرج بهما إلى المصير المجهول .. وساد المكان هرج ومرج ، وملاً التوجس والقلق ، بل الرعب قلوبنا ما الذي يفعله بنا هم جابر .. ؟ لماذا لا يتركنا نعيش في سلام كما كنا .. ؟ هل الخلق دالما هكذا .. يقف إدراكهم عند قدر محدود .. ؟

الأيام تمضي تاركة في النعاسة لفقد أحيائي والفزع من مصير مجهول ، يفتح فاه الأسود كلما فتح الباب المألوف ليبتلعنا الواحد بعد الآخر .. حتى لم يبق سوى وزوجة واحدة ..

يا مصيقتي لو فتح الباب مرة أخرى .. سيذهب أهدنا حتماً .. أما أنا أو هي .. ومن يدري ، ربما نحن الإثنين معا .. هذه العصافير ذات الاجسام الضئيلة والريش الأخير ، التي ترح دالما فوق ذرى الأشجار وأسلاك التليفون ، ما سر مراحها .. ؟ ، وليس لدينا من الطعام مثلاً تسافر لنا ... ! !

كانت الشمس ناحية الغرب كالخيال ، تجمع في شراة ما تركته على الأسطح من أشعة وامية حين جاءت البنت الحلوة هي وفتاها بجوارنا والسهوم الحزين في عينها وقلق صاحب يسرى في قسماات وجهها ..

« سابقة عليك النى .. تستعرضى .. أمي لو عرفت ، تموتى و .. تموت نفسها .. واقترب عصفور صغير نزع من أسوار السلك .. كان يرح ويغنى أمام زوجتي الوحيدة الباقية التي استكانت بجوارى خلف الأسوار والشجن يملقو على عينها .. في تلك اللحظة فقط أدركت فجأة سر السعادة التي تملأ جوانح ذلك العصفور التزق رغم ضالة جسمه وريشه

الأخير .. ليس لأنه يحيا بلا أسوار .. لا .. أبداً .. فالأسوار المحيطة بنا نحن حدثت لنا - وله أيضا - المصافات التي يتمين أن يحيا فيها كل منا .. كلانا يعيش في دنيا الأسوار .. هو محظور عليه دخوها لكي لا ينال شيئا من طعامنا الولير .. ونحن محظور علينا الخروج منها حتى لا نتعلق مثله إلى تلك الأفاق الرحبة .. كل منا محظور عليه شيء ، وكل منا يحكمه نظام واحد .. وقانون واحد .. هو تلك الأسوار .. ولا شيء جديد في حياتنا .. كل منا ممنوع عليه أشياء ومسحوق له بأفواه أخرى .. كلانا يعرف حدوده تجماً ، وواض بالمحظورات المسوحات في تلك الحياة ولا شيء جديد فيها سوى أن ذلك العصفور الصغير التزق لا يحيا مثلاً في الرعب من مصير مجهول .. وكما يلمع اليرق في كبد سياه مظلمة أدركت فجأة سر السعادة التي تملأ جوانح ذلك التزق .

وجاء هم جابر ففر العصفور والفق الوسيم وبقيت الفتاة وحدها .. فتح بابنا .. حاولت يده الرهبة أن تمسك بأحدنا بلا تمييز .. تعال صراخنا فطار العصافير من فوق أسلاك التليفون .. هاجت يد هم جابر حتى أهدمتها وتساقطت بعض اجزائها متناثرة على الأرض من الصراع الرهيب في سبيل البقاء خلف الأسوار ، فهناك .. خارجها ، المجهول الذي لم يعد منه أحد ..

أنهك النضال زوجي المسكين . استطاعت اليد الرهبة أن تمسك بها أغلق الباب . كنت الهك وساقى ترتعدان والدنيا تدور بي وأنا أرى قبضة . يده السوداء .. حديد .. حول ساقى وزوجتي وقد تدلى رأسها في استسلام للمجهول ..

أرسمت في عيني الفتاة شيء كالأسمى وهي تغادر مع هم جابر السطح في هدوء فعدت العصافير مرة أخرى تغنى وتمرح على ذرى الأشجار وأسلاك التليفون ..

بينما سحبت الشمس الغاربة آخر شعاع لها فوق السطح وبقيت وحيدا ... خلف أسوار السلك ♦

الموقف السلي لأبطالها تجاه الأحداث العامة بالانتماس إلى السر وتعامل المخدرات. ومنها أن المؤلف قصد إلى تصوير سلبية المقتنين عموماً. ومنها أن الرواية جتهد إلى التفتد السيسى للسلطة أو القيادة في تلك الفترة. وإلحق أن هذه التصورات جميعاً تمتد بتفسيرات أولية وحرفية، فالرواية: شكلًا ومضمونًا، كجست حملًا روائيًا ثقلياً، هذه القصة الألفى لسلطات، فهي تصور أساساً وضع الإنسان في الكون وجبرته أمام أسرار، وخاصة ما يتعلق منها بفضية الوجود ولزوم الموت. والعين الذي يعيشه أبطال يصرف بآته فقدان المعنى، والسير في الحياة بدافع الضرورة وحدها، ولا أمل قطعي، وتسمى البطولة خرافة وسخرية.

ملحوظات أولية في اللغة:

إذا كانت الأسلوبية لا ميم بالكلام الخي، سيل تفضيله السبجوى، وباللغة المجردة التي هي في خدمة قدرة الفنان على التحكم والتسطوع، وذلك لا يسمح للكاتب بانتقاء ما يراه مناسباً، لاسيما إذا ارتبط اللفظ المتلتي بحالة شعورية معينة، أو باصطلاحات مهنية خاصة أو ببنية اجتماعية ذات معجم مميز.

ولي (ثرثرة فوق النيل) تلمح هذا التفاضل الخي بين البنية الروائية نملة في البنية، وثقافة الشخصيات والبنية اللغوية نملة في اختيار ما يتسع من تلك البنية والشخصيات من تراكيب ومفردات.

ولا شك أن الضياء المسطور (و القمر المرحق) هي معادلات لفظية حية حالة آتيس الشمورية والنفسية وإحساسه الحاد بالنتجت وصير الإرادة ومع جريان السرد والحوار في أعمال نجيب محفوظ على اللغة القصصى، فإنه لم يتجهيم في وجه ألقاظ وتراكيب عامة، بل يتغلها بها، لقدنرها على الانجاء بالمعنى المقصود وتصويره.

وأود أن ألق قليلاً، لإبراز مسألة مهمة في دراسة لغة الرواية، هي تأثير اللغوى الروائى على الوظيفة التي تشغلها بعض الحروف والأصوات في اللغة. فحشلاً - لكن - فهو كسا نعلم للإستدراك، وإعادة ما يكون بين المشترك والمشتدك به علاقة معنوية كالضدية أو المفارقة، بحيث لا يتعدى - وحده المعنى - أما في الرواية - كما يدل النص - فإن وظيفة هذا الحرف تتعدى (وحدة المعنى) إلى (وحدة الدلالة).

ولقد وائم نجيب محفوظ بين الطابع الرمزي للرواية والطابع الشعري للغة السردية، فمن أخص خصوصيات الدلالة الرمزية التكثيف، والإحالة، والغموض اللغوي، والتكثيف، وهي بعينها خصوصيات التعبير الشعري.

ولعل من أهم الوسائل التي ساعدت على صيغ لغة الرواية هذه الصيغة الشعرية تتداخل الأزمنة، وامتزاج الحلم بالرمز بالواقع، والانتكاز على لغة التداخليات في التصوير. ويمكننا أن نجعل هذا الصرخ الشعري للغة الرواية شكلاً من أشكال (الأسلية) في مصطلح سافستين. وهي تتسدرج ضمن التهجين القصصى الذى هو طريقة من طرائق إبداع صورة اللغة في الرواية.

ومن آيات الحداثة في هذه الرواية أن اللغة السردية لم تعد تكفى فيها يلدور الكلاسيكى المحصور في النص والحكاية وتثر الأحداث، بل تجاوزت ذلك كله ليصبح لها في ذاتها قيمة دلالية كشفة خطيرة، بمعنى أنها صارت أداة لكشف ما يلدور في الحوار المخارجى من التكرار والبولويما، وبذلك قوى التفاعل وتبادل الأعد والطول بين السرد والحوار.

وومن أهم الظواهر اللغوية التي يفتنى الالتفات إليها في هذه الرواية ما يصرف باسم (جملة اللحن السرىسى) وهي تلك الجملة أو العبارة التي تتلاقح القصارى وتتخلل مواقف متشابهة في

الرواية. وهي ذات قيمة درامية عالية، من حيث تعميق دلالتها الرمزية للسباق الروائى. ولا يفهم مرموز هذه الجملة إلا من خلال تلك السباق، لأنها صادرة عنه وملتحمة به أشد التحمل. فكلاً أعاد المجلس وحلأ الحوارات والنقاش، كانت هذه العبارة المجازية - وهما وهو الظلام قد بدأ يتكلم - وكلما اشتد الحوار الداخلي في نفس آتيس وأرقعه التركيز والتفكير كانت هذه العبارة كذلك: «فصول عينه إلى الليل».

تكثيف تيار الوعى:

يموشك تيار الوعى في هذه الرواية أن يطغى على سرد الكاتب وهو دائماً تيار وهى آتيس. ولقد أسند الكاتب إليه بطول الرواية لهذا الغرض ذاته، وهو ما يقده للرواية من تكتيكات مختلفة لتيار الوعى. وهو يبدو مسطوفاً في الرواية دائماً، باستثناء الفصل الأول والأخير، وهما الفصلان اللذان يقل فيها تيار الوعى، لفسح المجال لسرد الكاتب، وإن بدت عليه أعراض التوهيات في المشهد الأخير من الرواية. وياتر الوعى تكتيكات أربعة، هي:

- ١ - المتولوج الداخلي المباشر.
- ٢ - المتولوج الداخلي غير المباشر.

- ٣ - السوصف عن طريق المعلومات المستفيضة.
- ٤ - مناجاة النفس.

ولو نظرنا - في ضوء الأفكار السابقة - إلى (ثرثرة فوق النيل)

نلاحظ ما يلي:
أولاً: استعانة الكاتب بالأشكال المختلفة لتكتيكات تيار الوعى في هذه الرواية.
ثانياً: إن أكثر صور هذه التكتيكات تأثيراً ألقوها للراى في بنية هذه الرواية هو المتولوج الداخلي غير المباشر.

ثالثاً: إن تغليب المتولوج غير المباشر على المباشر قد أعطى القارى إحساساً بحضور المؤلف.

وتجيب محفوظ مزج مزجاً فنياً عبياً بين المتولوج الداخلي المباشر والمتولوج الداخلي غير المباشر، ويعد تدفق اللغة من انتباه القارى إلى هذا المزج، فلا يبدرك إلا بصرامة متأنية. ومزج تكتيكات تيار الوعى بعضها ببعض الأخر، لتكشف عن لا معقولة التداخليات التي تكشف بدورها عن لا معقولة الواقع. ويتجلى لنا من كل ذلك قدرة تيار الوعى على جميع الواقع بالخلم بالرمز من دائرة واحدة، هي دائرة التداخليات المحاطة التي تدور حول مركز واحد هو هنا فكرة الموت.

مزج الوعى باللا وهى:

الحوار الحارجي :

بالرغم من مهارة نجيب محفوظ وحكته وخبرته بإدارة الحوار وحسن توظيفه في خدمة البنية الروائية ، فإن الحوار في هذه الرواية لم يخلُ من بعض الملاحظات التي لا تقلل في الواقع من جماله وحيويته . ولعلنا لاحظنا ، ولعلنا لاحظنا في إحدى الحواريات ثقل عبارة مثل (يا بخت السنين مستقرهم لوق) كما نلاحظ مثل هذا الثقل في قول رجب القاضي :
- آجيرو . . . آحدكم بيان أصدح بما تأمرون .

المقارنة :

المقارنة لعمى لغوية ماهرة وذكية بين طرفين : صانع المقارقة وقارئها ، على نحو يقدم فيه صانع المقارقة النص بطريقة تستثير القارئ وتدعوه إلى رفضه بعمته الحرق ، وذلك المعنى الخفي الذي غالباً ما يكون المعنى الضد ، وهو في أثناء ذلك يجعل اللغة ترتطم ببعضها بعضاً ، بحيث لا يبدأ للقارئ بال إلا بعد أن يصل إلى المعنى الذي يرضيه ليستر عنه ، وملاحظ أن الوصول إلى إدراك المقارنة لا يتم إلا من خلال إدراك التضارب أو التناقض بين الحقائق على المستوى الشكل للنص .

أما المقارنة في السرد ، فيقول الكاتب : وقد أعدت الجلسة بكل ما يلزمها . وما هو عم فيه يؤذن لصلاة الحروب ! وأحسب أن أذان الحروب ليس حيلة لبسان زمن الصعدت أسساً ، بل إنه يصنع من الجلسة التي أصقلت - يكل لوازنها) مقارقة تمهد للسباق .

هكذا لعبت اللغة دور البطولة في هذه الرواية ، فسمت بأبدية اثر الروائي التي تتعاون مع نقيته الفنية الخاصة . والمثل ، فإن الخاصة الحقيقية التي تحصل بقراءة هذه الرواية قراءة واعية إنما مرجعها إلى توظيف اللغة باعتبارها أداة الإبداع الأدبي الأولى ♦

عن مجلة البيان - الكويت
يناير ١٩٨٩

نجيب محفوظ رحلة الحارة من المغناه الى المسرات

د . سليمان الشطي

إن هذا مدخلاً أولاً يحاول أن يبرز ما يستصعب على الإنجاز ، لأن وراء هذا كله رحلة كبرى ، امتدت زمناً فلو كانت أن تلامس الستين عاماً ، واقتربت من حيث الكم إلى تحسين كتاباً . لقد قدمت هذه الرحلة نقلة نوعية ضخمة في مسار الرواية العربية ، فقد أسهم في إعطائها مكانة متميزة وأدخلها في صلب التيار الأدبي العربي المعرف به فانتقلت من كونها نشاطاً هامشياً في حياة الأدباء إلى البؤرة لتصبح محوراً لحياة أدب كاملة ، وحده ، نجيب محفوظ ، الذي تقل أهم الروائي من أهمش ليحمله حوزاً لحياته كلها ، ولم يكن اختياراً عشوائياً ولكنه اختيار عقلاني ، فقد كان وتنتد يكتب بعض الدراسات ، بل يستعمل لتقديم رسالة « الماستير » في الفلسفة ، ولحققة صفاء وحسم ألقى كل هذا جانباً واختار أهم الروائي ، والاختيار وحده لا يصنع أبداً أو يخلق التميز . ولكن من تحصيل الحاصل أن نقول الموهبة إذا لم تنصف إلى هذا الأخلص

إن اجتياز السبب الأول للدخول في عالم نجيب محفوظ يمكن أن يبدأ من القمة السامقة التي تواجه لضاء المعرفة حيث وتلتان من الرؤية أشمل وأعظم . وتلك المقومات التي رأيت فيها لجنة جاذبة تويل مدخلاً لتقول كلمتها : « لقد رأيت فيه مطورا للغة في الأدب والثقافة العربية » وأضالفت ، مستدركة د أن أعماله تتحدث إلى العالم كله ، أما أدبه فتمتد الرحلة التاريخية وهو يوسر إلى المجهتص الحديث ، فكانت رواياته معصورة للبيئة الشعبية ، زائق الملحق مسرح يجمع حشداً متبايناً من الشخصيات ، أما الثلاثية فقد تناولت أحوال وتقلبات أسرة مصرية - جامعة بين العناصر الذاتية ، وارتباط تصوير الأشخاص بالظروف والفكرة الاجتماعية والسياسية . وتقدم (أولاد حارتنا) الجيل الأول من القيم الروحية ، بينما قدمت (فرقة فوق النيل) محاورات فنية مبتكرة على حقالة الحقيقة والوهم ويتخذ النص شكل تعليق على المناخ الفكري في البلاد ،

تدعشنا هذه المهارة الفاتكة من الكاتب في التلاعب الفني بتيار الوعي عملاً في المزج المصيب بين لغة البقطة والحلم أو المزج بين الوعي واللاوعي لتخليق أفكار عميقة ، تتعد الواقع وتكشف عن فساده ، فمسارته بهجت تنهم مصطفى راشد بأنه يرب بالطلق من المشوالة ، ويحبها مصطفى بسخرية بأن المشوالية سبيل الكثيرين للهروب من المطلق .

ويقدم تيار الوعي هنا على ثلاثة أشياء هي : المقابلة السلوكية ، أي مقابلة سلوك مسددة ومصطفى (الجدال والتقاش) بسلوك أريس (التفرغ للوجوه) والإنصراف عما يراه هو - وهو المسطور - مهارتات ! ثم المقارنة المعنوية في عبارة (والخيام الذي كان مدرسة . .) ثم ظهور تيار الوعي في عبورية الحلم أو التوسم في العبارة الأخيرة (وقد قال في آخر لقاء . .) التي تعالج عنق الواقع وتقصير سخرية مرة من مقابلة صورة الواقع المتخيلة للتعليم . ثمة مسألة أصيرة هي احتشاد الرموز اللغوية في لغة تيار الوعي ، وهي رموز تجسد تيار الوعي كالمواجس تسارة أو الملهيات تارة ثنائية أو الكابوس تارة ثالثة . وفي كل هذه الصور تصبح تلك الرموز وسيلة لغاية واحدة هي التعبير عن الملاك .

الواشي لقد تعاضلت هذه كلها لتجعل منه المبرع وجدان هذه الأمة في نصف قرن ، لقد رصد وعاش التغيرات السياسية والأزمات الفكرية والفنية والفلسفية الاجتماعية لقد كان مؤرخاً من نوع خاص ، لقد صور البيئة ووصف قضاياها ، وتمثل مناجذبا البشرية بعد مشاركة صميمه ، ولكن بدقته وحساسيته أن يصل إلى نقتل النكهة الخاصة التي تميز تلك البيئة . استطاع أن يتقل من مراحل تطوره من حلم التاريخ حتى وصل إلى روح جزئيات الواقع ، واصلا معها إلى مرحلة التأمل .

لا شك أنها كانت رحلة طويلة مضنية ومتصددة ل مسارها ، يصعب أن نتصورها في حيز ضيق من الحديث ولكن لمة وجهين يطلان علينا بوضوح يمكن أن يكونا بداية للمجهود الذي يريد أن يصل إلى الخطوط الأولى .

إن تلمس خطوط هذا النوع من الرحلات والجرى ورامها يحتاج إلى مرافقتها منذ البداية ، وأنها لبداية جديدة بأن ينظر إليها ، وينفض الغبار عنها لتكون مدخلا أولاً وهادياً ، فالبداية الفكرية بدأت معه منذ أمسك قلماً ، ففي تلك اللحظة البعيدة في أوائل الثلاثينيات كتب مقالة في مجلة « المجلة الجديدة » اغسطس ١٩٣٦ ، تنبئ لنشأتها أساساً سيرافقه في مسيرته الفنية بعد ذلك فقد حدد فيها وبدقة المدخل الفكري الرئيسي لأدبه ، والمتمثل بهذا التقابل بين الأرض والسما ، أو ما يمكن أن نسميه بمشكلة الإنسان السماوية والأرضية . ويؤكد هذا الم الم الذي يشغله في مقاتلين كتبها في يناير ومارس ١٩٣٦ في المجلة نفسها حيث يستعرض مشكلة السواء

ونظرات الفلسفة الاجتماعية والصوفية المناقشة لفكرة الألوهية ، وجاء تعليقه الأخير كاشفاً ومبشراً عن دخليته وموقفه حيها رأى أن البراهين العقلية - مع حبها - لا تبلغ بالإنسان إلى درجة الاعتقاد الحقيقي وإنه ، أي نجيب محفوظ ، بعد الاطلاع عليها ظل كما هو أو حيث كان من الفلق الاضطراب ، أما الرأي الصوفي فلأن الإنسان يفت حيله مكثف الأدي لأنه حياة لا يشعر بها إلا من يحياها ، ولكن تجربته - أي الصوفي - تشمل الحياة بأسرها ، وسند بعد ذلك أن (الحمزاوي) في ختم رواية (الشحاذ) سيغيب تماماً في هذا العالم باحثاً أو منساقاً وراء تجربته ، مضجياً بحياته ، ولعل حيره (كمال) أية من كونه وقف عند الدليل العقل .

وفي ختام تلك المقالة يؤكد أن الله فوق كل برهان ، ولا دليل ولا حيلة للإنسان في الإيمان أو الأتكار له ، ولكن يبقى إيماننا الطبيعي الذي يجعلنا نقدر ونفكر كل جليل وجليل في النفس والكون .

لقد قال نجيب محفوظ هذا سنة ١٩٣٦ ، ليهجر الكتابة المباشرة إلى الإبداع ، ولكنها كانت معه ترفقه وتسكته في رحلته ، وتقدس في خلايا أعماله ، لقد كانت ركيزته أساسية يقيم من خلالها في رواية (أولاد حارتنا) (والطريق) وغيرها .

الإيمان والعلم والاشتراكية :

ويقدم نجيب محفوظ وهو على قمة رحلته شهادة تكمل الرأي السابق وتؤكد ، في رسالة يخاطب فيها الباحث

الدكتور محمد حسن عبد الله (مجلة البيان - مارس ١٩٧٣) يقول شخصاً رحلته الباحثة عن طريق « إن قلبي يجمع بين التطلع للآفاق وبالعلم بالآثار الاشتراكية » ، إن هذه الثلاثية : التطلع للآفاق والإيمان بالعلم وإشار الاشتراكية - تقدم المراكز الفكرية الذي يساعدنا على الفهم الدقيق لأعماله ، لقد دار حول هاتين الفقتين الأساسيتين الشين محمد الإنسان ، الأرض بمشكلاتها ، وقد جسدها كل أعماله الواقعية ، ونزوع الإنسان نحو المطلق ، وتجوهرت في أعماله الأخرى ، ولا يقل هذا أن هذين متجاوران ، ولكنها متداخلان بشكل لا يمكن الفصل بينهما ، ويتحدان أحياناً في النص الواحد (سعيد مهران) في اللص والكسلا ، وصابر في (الطريق) على سبيل المثال لا الحصر .

إن هذه الموعم جسدها في شخصيات وأحداث ، وورد معها التاريخ لتحرك . إن هاتين الركيزتين يمكنهما تهيئ مهمته النظر في أدب نجيب محفوظ والوصول إلى دقايقه ، وتصبح الرؤية إليه ليست محصورة في المسار التاريخي ، ولكن في تمثل الأرضية الفكرية ، التي سار عليها ، والتي تجسدت في هذه المراحل كلها ، وإذا كانت القضية الاجتماعية كانت الأبرز والأوضح في الشطر الكبير من مسيرته الفنية ، فإن الوجه الآخر والكامل والمتعلق بالقضية الميتافيزيقية كان متواجداً يتوارى قليلاً ولكنه لا يتلاشى ، ويظل براسه وهو غارق في خضم الواقع .

ثمة تقسيمات معروفة حدها الناظرين في أدب نجيب محفوظ ، فميزوا بين عطلات ذات خطوط واضحة ، وهذه التقسيمات كانت تلاحظ أنه بدأ كتابته الروائية من استحياء التاريخ ، فكانت رواياته : عبث الأقدار - رادويس - قفاح طيبة ، وحولها بعض قصص المجموعة الأولى : همس الجسونس . وهذا الروايات كانت تستنصر التاريخ القديم لتأكيد الشعور الوطني ، وتدعو للحرص على الروح العامة .

الواقعية .. كموضوع وأطر

ويتنقل من الجو التاريخي إلى الواقع في صورته المباشرة وتبدأ مرحلة الواقعية موضوعاً وأطاراً فقد كانت أولى روايات هذه المرحلة (القاهمة الجديدة) عام ١٩٤٥ وفيها يقدم ثلاثة من الجبل الجدي ، وهم من الطبقة الوسطى التي أخذت تبحث لها عن طريق ، وهم لا يراهمون المحتل فقط ولكنهم يقدمون طبقة إجتماعية آراء طبقة ويحملون معهم فكرة النضال الاجتماعي والسياسي ، فتواجهه المتقابلون فكراً الاشتراكي والإسلامي - ومن حولهم نلمح النشطاء يحكم الوضع الاجتماعي المقعد في « خان الحليل » (١٩٤٦) يركز عدسه الرؤية غثارا من المدينة الكبيرة أحد أشهر أحيائها القديمة ، ومن مناجذبا أحمد عاكف ابن الطبقة الوسطى ، المولف الذي سحقه واقع المدينة الكبرى ، فلاذ بالحق الشعبي ، وهناك يجب فتاة ولكن انظرنا تجمعه لا يخرج عن حيز السلية .





من المحلات العالمية

روايته «أعلى المدينة» ارتبط بالأيام الفرنسية الذين ولدوا في الجزائر وعرضوا تحت اسم «الأقدام السوداء» مثل البير كاسي وماري كارينثال. أما ميشيل تورينيه فقد ترجمت له في العام الماضي - سلسلة الرواية «المسألة» رواية - حدود السياسة». ونال جائزة جوتكور من رايته «ملك التباينات الساتية» وانضم إلى أكاديمية جوتكور في عام ١٩٧٢.

وقد ولد فرانسوا نورسيه في عام ١٩٢٧. ومن أشهر رواياته «حكاية فرنسية» عام ١٩٦٢ و«الغلبة» التي نالت جائزة فيينا عام ١٩٧٠. والفصح بأكاديمية جوتكور عام ١٩٧٧. ثم أصبح سكرتيرها العام الذي عين اسم الفصح على الصحافة منذ عام ١٩٨٣.

أما روبري سبانييه فهو من مواليد عام ١٩٢٣. دخل حياة الأدب وهو في السادسة والأربعين من خلال روايته «عهد القباب السوداء». ومن أهم كتبه «تاريخ الشعر الفرنسي» الذي صدر في تسعة أجزاء.

ومن الكتب الأقل شهرة هناك أندريه سبيل، وجان كايرو، ولكن ميرفيه بيازان يتولى رئاسة الأكاديمية منذ عشر سنوات. وهو كاتب فزير الانتاج. وينتسب إلى أسرة انجبت كبار الأدباء مثل عمر رينيه بيازان عضو الأكاديمية الفرنسية. نشر روايته الأولى «الأمم في قبضة اليد»، ومن أهم رواياته «نيران محمد نيرانا» أخرى التي تدور أحداثها في أمريكا اللاتينية.

وكما نرى فإن كل أعضاء أكاديمية جوتكور من الروائيين المبدعين. وليس من بينهم ناقد واحد. مشيلا يحدث في الأكاديميات الأخرى. وبينما الآن أن نرى إجابات هؤلاء الأدباء على الأسئلة التي طرحها عليهم مجلة لويوان. وقد تابنت

وقيل أن تعرف كيف أجاب أعضاء الأكاديمية، بينما أن تقدم الأبناء العشرة الذين يكوّنون إدارة الأكاديمية. فمن بين الأعضاء عشرة هناك كاتبان. أحدهما مشهورة خارج فرنسا هي فرانسواز مالبية جوريس المولودة في مدينة أنسر عام ١٩٣٠. وهي ابنة وزير عدل بلجيكي سابق. وقد بدأت حياتها الأدبية بفضيحة من خلال كتاب عن علاقات السحايق بين النسل. ويسمى «أولاً باله» يمزج الواقعية بالتأويل. ولها العديد من الروايات ونالت من أحدها «امبراطورية الساء» جائزة فيينا عام ١٩٨٨. وأصبحت عضواً في مجلس إدارة جوتكور عام ١٩٧٣.

أما الكتبتية الثانية، فهي آدموند شارل رو. مولودة في عام ١٩٢٠. ولم تبدأ حياتها الأدبية سوى عام ١٩٦٦ حين نشرت روايتها «أنتي باليرميون» التي نالت عنها جائزة جوتكور في نفس العام.

أما الأدباء الثمانية من الرجال، فهناك أيضاً أدباء مسروقون. وأتسرون أقل شهرة. ونتميز بشهرة متحركة الترجمة الخاصة بنم خارج فرنسا. فجميعهم لم يترجم أعمالهم إلى اللغة العربية، فمثلاً، هذا ميشيل تورينيه وبما نويل روبيس. فهذه الأخيرة معروف لدينا من خلال مسرحية «ومن الحرية»، ولد في مدينة وهران الجزائرية عام ١٩١٤. ونال جائزة فيينا عام ١٩٤٨ من

وأكاديمية جوتكور هي إحدى الأكاديميات الأدبية التي تتمتع بتقاليد صارمة بما كتبها احتراماً وأهمية. حيث يتكون مجلس إدارتها من عشرة أدباء. يختارون سنوياً اسم الروايات المرشحة لنيل جائزة. وفي يوم الاقتراع في النصف الثاني من نوفمبر، يجلسون لاختيار الرواية الفائزة. وذلك من خلال ست روايات يتم تصويتها عند الاقتراع على اسم الرواية الفائزة.

ونجى أهمية هذا الاستطلاع الأدبي، ليس في أنه استطاع أن يعرف القاري باسم الفائز بالجائزة قبل إعلانه بأسبوع. بل لأنه قرامة في عقل الأكاديمية من خلال إجابات رد عليها أعضاء مجلس إدارة هذه الأكاديمية.

وقد انحصرت الأسئلة في الاجتماعات الثمانية الآتية:

- ١ - هل تحس أن لك انتباه أدباء؟
- ٢ - ما هي الظروف والانسائت، التي جعلت منك كاتباً؟
- ٣ - من هو الكاتب الذي أثر عليك؟
- ٤ - ما هو أكثر كتبك مبيعاً؟
- ٥ - من هو كاتبك المفضل لنيل جائزة جوتكور القائمة؟
- ٦ - في السنوات العشر الماضية، من هو الكاتب الذي فاز به ويستحق أن تزعمه؟
- ٧ - أي الروايات التي صدرت أخيراً أقرب إليك؟
- ٨ - مارياك في الموسم الثقافي الجديد لعام ١٩٨٨.

قراءة في عقل ووجدان أكاديمية جوتكور

اعداد: م. ق

لهم يفكر أعضاء أكاديمية جوتكور الأدبية؟

هذا هو عنوان الاستطلاع الذي أجرته مجلة لويوان يوم السابع من نوفمبر ١٩٨٨. أي قبل إعلان اسم الفائز بجائزة جوتكور بسبعة أيام. وهي أهم جائزة أدبية تمنح في الأدب الأوروبي الحديث منذ خمسة وثمانين عاماً. كما أنها الجائزة الأولى التي تمنحها خارج حدود الأدب الفرنسي لأنها في المقام الأول مصنوعة من أجل الأدب المكتوب بالفرنسية.



الاجابات حول السؤال الأول
حول احساس اى من هؤلاء
الكتاب عن اهتمامهم الأدبية .
حيث قال بازان أنه يحس أنه
ينتمى إلى المقام الأول إلى أكاديمية
جوتنكور . أما دانييل بولانجيه
وجان كايرو ، وروبيس فقد
نقروا أنهم ينتمون إلى المقام اثنى .
إلا أن فرانسواز جويس ،
والندريه ستيل قد ذكر أن لها اهتمام
أى . بينما اتفق تورييه مع بازان
في أنه ينتمى إلى جوتنكور .
الأكاديمية والجلدور . تلك
الجلدور التي اسمها الاخوارن
جوتنكور في أواخر القرن التاسع
عشر . وكان أول عضو فيها
زولاوي دي موبسان وباغان
تورجيف والفونس مويه .

أما السؤالان الثالث والرابع
حول الظروف التي صنعت من هو
كل هذه الأسماء كتاباً : من هو
الكتاب الذي أثر عليه . حيث
جاء أسماء كتاب القرن التاسع
عشر في المقامه مثل جوستاف
فلوير وبستدال وتولستوى
وبازانك . أما أكثر الأسماء فقد
أطلقوا على أسماء بعضها من القرن
العشرين مثل اندريه جيد ولوى
اراجون وجان جيراردوا والمير
كاسي وبول سوران . والملاحظ
أن أغلب هذه الأسماء فرنسية
الجنسية .

ولها يتعلق بشأن التحول في
حياته الكتاب . فقد اعترف
الكثيرون أن سنوات الحرب
العالمية أثرت عليه دوراً في حياة
كل منهم . وانهم أبدعوا أدبهم
حين وقفت باريس تحت
الاحتلال الفرنسي .

ويقول هيرفيه بازان أن أكثر
رواياته مهما هي كتابة الأول
والأسمى في قبضة اليد ، الذي
ترجم إلى أربع وثلاثين لغة .
وكان أكثر كتب بولانجيه مهما
هو « اضرب بالكهرباج ،
يا مربى » . وياع كتاب « هود
الظلم السويدي » لروبير
سالياتيه أعلى مبيعات الكتب . أما
أصل هذه الكتب فيمبسه فهو
« الامارة » وهو عبارة عن دواصة

وكما اشترنا ، فإن الهدف
الأساسي من هذا الاستطلاع هو
معرفة اسم الفائز قبل أن يجتمع
أعضاء أكاديمية . وقد حاول
الاستطلاع ايضاً معرفة اسم
الرواية الفائزة جملتها من خلال
السؤال السابع : « أي الروايات
التي صدرت أخيراً ألحقت
اليك ؟ » . وقد أدرك البعض
غيت السؤال فرفضوا الإجابة
عليه . بينما رجع البعض الآخر
بأنه سلامة تيه دون أن يشير أن
هناك تمييزاً معياراً لرواية عن أخرى
أخرى . حيث قام برص مجموعة
من الروايات كما فعل فرانسوا
توريسيه حين اختار روايات كل
من برنار ليفي وميشيل برومو
وروسو وكتاب آخرين .

وبينما رأى البعض أن الموسم
الانتقالي الجديد لا يأتي به . فإن
البعض الآخر قد يخلل سمات
هذا الموسم حيث شهد ما سمي
بالرواية الحرة . ويرى بازان أنه
موسم جاد شهد ابتكارات جديدة
عن حياة كل من بوليفر ويوتكين
ودراسة عن فرينان سيلين .

ومن خلال اجابة السؤال
الأخير تأكد أن أريك اورستا هو
للمرشح الأول لنيل جائزة
جوتنكور لعام ١٩٨٨ مع روايته
« المعرض الاستعماري » . وقد
تحقق هذا التنبؤ بالفعل .

الأكاديمية ، وهو صاحب صوتين
خاضع عن الاقتراع ، فقد وضع
روايتين هما « للمرض
الاستعماري » لأريك اورستا .
ثم « آخر أيام بوليفر » لبرنار
هنري ليفي . وأكد تورييه أنه
يفضل ايضاً رواية اورستا مع
روايات أخرى مثل « محبة
فاسي » لفرانسوا اوليفيه
روسو . وهو كاتب جديد ينشر
لأول مرة . بينما اضاف اندريه
ستيل رواية أخرى هي « شعرة
على الثبر » ليسور جوتيرو .

وعن الكتب المفضل والمفاز
بجائزة جوتنكور خلال السنوات
العشر الماضية ، اختلف معظم
الأراء على رواية « ليلة القدر »
من تأليف الطاهر بن جلون . ثم
جاء كل من دومنيك فرنانديز
ومرجريت دوراس في المقام الثالث
بروايات مثل « بين يدي الملك »
و « الصالح » . أما باتريك
موديانو صاحب رواية « شارع
الحواشيت للتمعة » فقد حصل
على أصوات أقل .

وقد تباينت بعض الاجابات
فيما يتعلق بهذا السؤال . فمن
أدب يرى أن اختار الأسماء
الفائزين ليس سوى مهنية وطيفة
روائية أصبحت متشابها . بينما
يعلن كاتب آخر أنه غير متفهم
بالرة هذه الاختيارات التي تمت .



Jean Curral

١٠٨
القانون
العدد ٩٢
٩٠
١٤٠٩ هـ
١٥
١٩٨٩ م

اغتيال نجيب محفوظ

جاي جلا يشمان

غير المعروف بالمرء لغالبية القراء لذلك فمن الواضح انه لم يتوافر لها الوقت الكافي لأيداع الترجمة لدى محرر كثر ليراجعها ، او الطلب من مصصح خبير ان يقوم بتصحيحها .

فهذا الترجمة تشكل بداية فاشلة لترجمات تفتقر فيها الجدية والأجادة لروايات نجيب محفوظ . فيجب على هـلـين المترجمين ودار المهيما للنشر ان يبذلوا الجهد والوقت اللازمين للوصول الى نتيجة جيدة واثمة عند نشر اى كتاب فذلك امانة في عنقها تجاه المؤلفين والقراء معا ، ولكي يطمئن الجميع الى صدق وأمانة الأناجـ

ولكن لعمرة دار النشر الانجليزية الى نشرت ترجمة ميرامار لقاطمة موشان - محمود عام ١٩٧٨ ، فقد اضطرت هذه الدار الى الاعتماد على شخصين هما ماجد القمص وجون رودنيك للقيام بترجمة الترجمة .

فعل دار المهيما للنشر القيام بنفس العمل بالاعتماد على خبراء لغويين للقيام بترجمة ومجويد النص قبل نشر طبعه فاثمة لو لم ذلك . وعند ذلك لقط اكون على استعداد لنقد هذه الرواية التي ليست اقل اهمية من اخواتها في الزرة لنجيب محفوظ

وان في العادة كتائفة افض النظر عن المئات والمئات التي قد تعرض لأي عمل قيم ، ولكن عند ما يكون العمل يستوى هذه الترجمة ارى انه من واجب الناقد ان يسلط الضوء على مساوئ الضعف والخطأ . فهذه الترجمة يوضعها الحالي ليست كعمل نوال متعة قراءتها صعب فحسب ، بل تفقد الى تيه القارئ الذي يريد الاحساس بأسلوب كتابة الخائز على جائزة نوبل هذه السنة .

واحسب ان الزوجين بحري قاسما بالترجمة تحت وطأة ضيق الوقت ، وانها قد ارادوا ان يطرحوا اى إنتاج ، بصرف النظر عن الجودة وبالقر وقت ممكن ، لأرواء السوق المتعطشة الى اعمال الكاتب الروائي المصرى

الانتصار الى الاحساس الادبي ويتنصه الاسلوب لتئين .

ولسوء الحظ فان عدم سمة معرفتي باللغة العربية لا يؤهلني للحكم الصحيح على مدى اساءة الترجمة . غير انني استطيع ان اقرر بان النص السويدي قد كتب ببراعة وسطحية وبناحية غير متوازنة مليئة بالتعقيدات والتراكيب الغامضة . ويمكنني اقتطاف كثير من امثلة عرجية من هذا القليل من كل صفحة تقريباً .

وان لأسأل : هل أن رواية ميرامار في الحقيقة كتبت بلغة تصعب ترجمتها ؟ فان نصها لا يشتمل على كثير من المصنعات البلاغية بحيث تصعب ترجمتها للسويدية .

يمكنني المسارعة بالقول باختصار : ان ايام نجيب محفوظ الخائز على جائزة نوبل باتت معدودة على صعيد سوق النشر . وذلك مرته الى اثنين من اشد المتحمسين له في بلادنا . هما هشام بحري وأولا ايريكسون - بحري . اللذان ترجموا ونشروا من دار المهيما للنشر التي يمتلكانها . رواية محفوظ القصيرة ميرامار .

كانت هذه الترجمة في الحقيقة من الضعيف وركافة اللغة بحيث ان غالبية القراء اخذوا يشككون في صحة الاكاديمية السويدية بمنحها الجائزة لنجيب محفوظ .

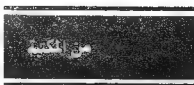
ومن المعروف ان نجيب محفوظ ليس بكتابت في اسلوب اهل رفيع . غير أن ابداعه في كتابه الرواية العربية يتميز في نواحي اخرى اكثر من تميز في الناحية اللغوية او الاسلوب الادبي الجزل . ولو انه لا يفتر الى الاحساس او التسلوب الادبيين . فمن لم يقرأ لنجيب محفوظ سوى ترجمة رواية ميرامار هذه سيلفه انيه بسهولة فيعتقد ان نجيب محفوظ شديد



عن الصفحة الثقافية - جريدة اكسپريس ١٩٨٨/١١/٢٩ تعليق المترجم :

بعد نشر هذه المقالة النقدية لترجمة (ميرامار) المذكورة اعيد نشرها بعد مراجعتها من قبل متخصصين ، ولعل فيها ما اشارت اليه هذه المقالة من ملاحظات على بناء الرواية اللغوي والاسلوبي كما اشارت الى ذلك الناقد سيجريد كاله في مقالها النقدي في صحيفة سفينسكا داچيلادت

مدحت العاني



العالم الروائي عند نجيب محفوظ تأليف إبراهيم فتحي

عرض عبد المجيد شكرى

من المرحلة الفلسفية أو الفكرية انقطاعاً في استمرار عالم القديم؟
○ هل يمكن اعتبار تلك المرحلة من ناحية الرؤية الفكرية والبناء الفني معاً تطوراً جديداً يقدم رموزاً لمسألة الإنسان العامة في العصر الحديث وبشكل جديداً يخرج بالرواية التقليدية من أزمتها؟

○ هل كان عالمه القديم تعبيراً عن علاقات راسخة مستقرة من شخصيات ترتضى أخلاقيات أو معالم نفسية محددة يبينها عالمه الجديد قد جاء تعبيراً عن وضع إنتقال جديد يملؤه الصراع والتفعل النفسى؟

○ هل كان عالمه القديم تعبيراً عن علاقات راسخة مستقرة من شخصيات ترتضى أخلاقيات أو معالم نفسية محددة يبينها عالمه الجديد قد جاء تعبيراً عن وضع إنتقال جديد يملؤه الصراع والتفعل النفسى؟

العالم الروائي عند نجيب محفوظ للتأليف إبراهيم فتحي صدر في طبعته الثانية ولملأه أهم ما صدر عن كاتبنا الروائي الكبير نجيب محفوظ . والكتاب يتناول أعماله الروائية تناولاً جديداً من خلال رؤية جديدة شاملة تعتبر إضافة وأهمية متميزة لما صدر من دراسات نقدية لإبداعات نجيب محفوظ ، وتلك حقيقة أود أن أسجلها قبل أن أبدأ عرض ومناقشة هذا الكتاب النقيدي الجديد .

● تساؤلات تبحث عن إجابات ●

يبدأ التأليف إبراهيم فتحي دراسته بطرح عدد من التساؤلات فرضت نفسها من بين ثنايا المنهج النقدي الذى إتبعه في تناوله لأعمال نجيب محفوظ هذه التساؤلات يقول :

○ هل يمكن اعتبار المرحلة الأخيرة من إنتاج نجيب محفوظ

قريباً

في مجلة « القاهرة »
أدب وفكر وفن

المسرح

عدد ممتاز



عقود لا يصور مسألة البرجوازية الصغيرة، وروايته تمسك الأمان بالتقدم كضرورة نابعة من مجرد تعاقب الشئ وتتحقق لدينا العدالة المجردة الحكيم في طبيعة العالم نتيجة للتمثلة الإلهية، وهو مفهوم يختلف كل الاختلاف عن الحقيقة التاريخية القائمة على الصراع الاجتماعي، كما يسجل الناقد إبراهيم فتحي للكتاب الكبير أنه قام خلال أعماله تلك برفض التقييم الإقطاعي وجعلته روياته زائفة بالوطنية وكراهية للظلم الصاعدة للعلالات الرأسمالية ومع ذلك يقول أن كراهية العلقات البرجوازية لم تستطع الوصول إلى جذور هذه العلقات وتتجاوز صnderها، وينتهي نقادنا إلى القول بأن

كانت المرحلة القديمة تسج في صير شبكة من العلقات الاجتماعية خلف الأساليب في سرد التفاصيل السواقية، فالعلقات السببية للمرحلة للواقع والمحددة للشخصيات تحوي على تصورات مثالية من الإنسان ومكانه في العالم .

● اكتشاف وسائل جديدة في التعبير ●

ينتقل الناقد إبراهيم فتحي بعد ذلك إلى مناقشة المرحلة الفكرية الجديدة لتجيب عقود، فقد حدثت تحولات عديدة على الواقع الاجتماعي في مصر والعالم وكان لابد من وجود متطلبات جديدة لتصوير هذا الواقع وبذلك أخذت موجهة الأهمية لبعض القضايا ومع ذلك تظل الرؤية الفكرية واحدة، والناقد إبراهيم فتحي يؤكد من البداية أننا نقف في هذه المرحلة أيضا بمثل نجيب عقود القديم لكن مع محاولة اكتشاف وسائل جديدة في التعبير، لقد أوشك الإنسان على الانهزام من حل مشاكل الجوع والفقر ليخضع لمناقشة المطلق وما وراء الحقيقة مزيجاً بين العلم التجريبي والحس الصوتي، وقد جاءه

والباشاوت، لكنه عالم يرتكز على أسس فكرية محدودة، والحكمة الروائية عنده، حركة القديمت لتجيب نتائج وفقاً لخلاص مضمر وما يحدث في النهاية هو التفتت للأخلاق والفسكري على سلوك الشخصيات .

● لماذا أبناء الطبقة البرجوازية الصغيرة ●

وينتقل الناقد إبراهيم فتحي إلى مناقشة قضية إختيار نجيب عقود لأبطال من أبناء الطبقة البرجوازية الصغيرة التي تتطلع إلى تحقيق مكاسب ذاتية لما تتمتع في تعلمها، وهل تصلح تلك الطبقة لتمثيل اتجاه ثوري نحو تحقيق الاشتراكية والعدالة الاجتماعية أم كان من الضروري أن يمثل المم والفساحون القفره وحدهم هذا الاتجاه الثوري ؟

والناقد إبراهيم يرفض هذه الفكرة ويقول أن السرد البرجوازية الصغيرة يمكن لم أن يصورها من الاتجاه الثوري بطريقة أكثر اكتمالاً والمحققون يستطيعون التعبير عن أكثر أماني الطبقة العاملة تقصداً، كما أنه لا يوجد صراع (ثقي) بدون طبقات كاملة البلور وأما فلما بكل مصالحها ومع ذلك فتجيب

وبعد أن طرح الناقد إبراهيم فتحي هذه التساؤلات يبدأ بتلخيص عرض سريع ويتركز واضح حديق لما أسماه بمثل نجيب عقود القديم، فهو عالم معلم سكانه من البرجوازية الصغيرة ويزخر بالشخصيات والأبطال والواقف والأسام والاعتناق، والعالم والمطموح والاعتناق، وهو عالم البرجوازية الصغيرة هو عالم الفردية وقد جاءت أعمال نجيب عقود حق السلاية مليئة بالصراع بين عالم البرجوازية الصغيرة ذلك والعالم الرسمي المكون من السراي والانجليز



تتاول تجيب عقود لكل ذلك في المرحلة الأخيرة : : الشحة . . والطريق . . لكن ليس بعيداً عن درويش زقاني المسك وهو يصرخ :

- يا ست الست يا قانية الحجرات أما من نهاية ؟

● التقصص العالم القديم والعالم الجديد ●

والعالم القديم والعالم الجديد لسدي نجيب عقود يلتقيان دائماً . فكرة العدالة والظلم تجدان في رصاصات بطل اللص والكتاب التي لا تصيب أحدا لكنها تسب مصره هو ، وبطل الطريق يحكم عليه بالاشغال الشاقة ويطلق الرصاص على الشحة ويهرم سرحان البحري على الانتصار ، إنه نفس العف الذي نلسمه في بداية وبهاية والقاهرة الجديدة بينما نجد « زهرة » فلاحه ميراسر التي تؤمن بالمعلم والمساواة والعمل وترفض كل محاولات الطغيان الرجعية للإفخاج بها وتسلم للأشتركي الزائف تجد فيها استمراراً لشبهة زقاني المسك الموس التي لفرها بالمعلم الأضر .

● كراهية الفردية والخلص الفردي ●

والمثل من أهم ما أثاره نقادنا إبراهيم فتحي وهو يصمد حديه من المرحلة الفكرية الجديدة لتجيب عقود ما أسماه بكراهية الفردية أو الخلاص الفردي ، إن (زهرة) في « ميراسر » لم تلت إلى المدينة كصيلة تزدهر مع محاولات الحركة العمالية اكتسب الوحي والتنظيم وتحقيق الأهداف لكنها جاءت تبحث من الخلاص الفردي وتلج في إبتلاك مشغل للخصلة ، أنه الوجه القديم للكتاب مثلاً في شحة ضالع ضال أو لوص تطرده الكتاب . . أو ابن يرسيد أن ينجب لها عرايا ، أنهم جميعاً يتسولون في فريتهم ويصيرهم الخنى مع تلك التي تؤمن بالمعلم والشاركة

١١١
الناقد : العدد ٩٢
٩٢
١٤٠٨ هـ
١٥
١٨٨٩



الفرقة ظاهرة حضارية وليست حادثة طبيعية ، إنها اكتسب نوعيتها من التفاعلية للحلاقة للفرد وهو يسهم في تشكيل التراث الاجتماعي بكل جوانبه ، وبماية تلك الحياة الفردية في مستواها الاجتماعي بالموت لا يمكن أن تستوعبها فكرة التحلل والاضمحلال الفسيولوجية ، وإرادة الحياة هي التي تخلصنا تشبث بها ، والمطلق في عالم نجيب محفوظ وبداية إرادة الحياة ، هو البقاء بلا جسد أو منطق ، الفلاس المجهول ومهمات الشر . . . والحقيقة المطلقة في روحها القيمة مفارقة للعالم المادي ومنهزمة ومسلطة عليه ، قد دعونا إلى العلم ولا يحيط بها العلم ، ولا تنكشف في الخلووة المنزلة بل في المشاركة ، وتأتي على التمسك والعزوف عن العالم .

● مفهوم الليبرالية ●

ويقتل ناقدنا إبراهيم نصحي بنا إلى الحديث عن « الليبرالية » في المصطلح الروائي لتنجيب محفوظ ، فهي قد عجزت عن تشكيل الماضي وفقاً لأحداثها مثلاً عجزت « والركسية » عن إعادة تشكيل الحاضر . والليبرالية في روايات نجيب محفوظ تتطلع إلى الاستقلال وسورة ١٩١٩ لم تحتض أبدأ المطالبة بالملكية الدستورية وأبناء تلك الثورة قضاوا على روحها بمشاركتهم في السلطة السديسة والحصول على امتيازات ، ويغض الناقد إبراهيم نصحي إلى أن القيم الفكرية الليبرالية لم تستند على نماذج لبطل إنجاي بوضع في مركز الأحداث ، وكان العالم الروائي لتنجيب محفوظ قد قطع على نفسه مهدياً ألا يهض في قلبه نماذج للذين يمتصون التاريخ بشكل واع ، ولا جسد إلى أن القبول بضرورة تصوير البطل الأيعاش في المسجل الأول ، ورفض النماذج السلبية أو تصويرها في الحاضر ، دأنا قول خاطيء ،

ولكن الفرضية العكسية لا تقل خطأ ، وهكذا يخلص الناقد إبراهيم نصحي إلى القول بأن نهاية الليبرالية في عالم نجيب محفوظ مثل بدايتها تلذب في الأحداث الغائصة .

● رموز مصر والمصريين ●

وتحت عنوان « نجوم في العلم الأخضر » يتناول الناقد إبراهيم نصحي موضوع الرمز للشعب المصري في العالم الروائي لتنجيب محفوظ ، فهناك (حميدة) في « زقاق المشق » التي قال عنها نجيب محفوظ أنه عند كتابة الرواية لم يهدف إلى جعلها رمزا لصر ذلك راق له بعد ذلك حيناً اعتبرها بعض النقاد جذيرة بهذا الوصف . . .

وهناك (نوري) في رواية « اللص والكلاب » و (زهرة) في « ميرامار » أما الشخصية الراهمة كرموز فجميات رجلا لا امرأة ، إنها شخصية حارس المجلات في « ثرثرة فوق النيل » ، فهو كما يقول الناقد إبراهيم نصحي رمز حقيقي للمقاومة حيال الضلوع ، لا بدى ما عمره ، ولا يعرف من أين جاء ، وليس له أدرب كقيمة النماذج السلبية السابقة ، « يخدم في الموصاة » منذ أن جاء إلى مرصاه رغم أن الكثير من تناهوا عليها ، بل إنه يقول بزهو « أبا الموصاة » ، لأننى أأنا الحمايل والفتنفس وإذا سهوت حيا يجب لحظة ، فرقت وجرفها التيار . . .

● مشكلة الزمن ●

وكان من الضروري أن يتناول ناقدنا مشكلة الزمن في المرحلة الفكرية المازن في محفوظ ، فالمشكلة كما يقول تقع في مركز ذلك العالم الروائي ، وترتبط ارتباطاً وثيقاً بأحداث التميز الجندية ، ونحن نلتقي به متخذاً شكله التاريخي من خلال التجربة الفردية ، لكنه لا يجد نماذج القوى المحركة الليبرالية اجتماعياً وفكرياً في مركز

الصدارة ، بل هي تكن دأنا في أطراف العالم الروائي الغائبة ، وقد توميء الصورة التي يرسمها ذلك العالم لواقع فترة الانتقال إلى الملامح الحقيقية للفترة عن طريق مقابلتها بعض الفلال الهامة والاتجاهات العامة .

وقد حدد الناقد إبراهيم نصحي مقارنة ذكية وأجبة بين مشكلة الزمن في الفترات الانتقالية لدى نجيب محفوظ في « ميرامار » وبين ربابية (دريل) . . . ربابية الاسكندرية ، فهناك جانب من جوانب التشابه بينها ، لكن هناك اختلافاً في منبع الرقبة الفكرية عند (دريل) وتنجيب محفوظ ، لأن الزمان الموضوعي عند نجيب محفوظ ليس هو ما يل هو عنصر دراسي يحدد اتجاه الأحداث ، ومع ذلك كثيراً ما نصلحنا في الشخصيات تصلح لمواصلة الحياة في الماين الروائيين المختلفين عند (دريل) وتنجيب محفوظ مثل (حسي صلام) في « ميرامار » فهو كيش أبطال (دريل) يمارس الرقبة في النجبة من المعاصرة بأحكام افلاق نوازك السيرة .

● بعض الاتجاهات الحديثة في الرواية ●

ومن خلال مناقشة الناقد إبراهيم نصحي لموضوع البناء الروائي ومشكلة الزمن ، نجده يتحدث عن بعض الاتجاهات الحديثة في الرواية والتي ترى أن العالم اليوم غير العالم الذي كانت تصوره الرواية التقليدية ، ولذلك فقد انتهى دور الرواية التقليدية وأصبح على الرواية أن تكشف ومسائل تجريريه جديدة . . .

إن المؤتولوج الداخلي في الحاضر المستمر هو زمان جزئي لا يندى لنفسه اكتمالاً حالياً ويستطيع أن يسمح بكس اتجاه محفوظ مولج بسلوك إلى أبعد الحدود ، كما أن (روبر جريه) يرى أن الزمن التاريخي قد ضلت ، وماتت معه الرواية

التقليدية ، وهو يدعونا إلى أن نتجه إلى الأشياء والقاد نظرة « مزراء » على العالم والارتكاز على السهول في الأوصاف البصرية التي تحسد أوضاع الأشياء كوجود صمت بلا دلالات تضيفها عليها الذات . ونحن نجد كما يقول ناقدنا إبراهيم نصحي أوصافاً تفصيلية يمكن أن تمت إلى هذا الاتجاه في « ثرثرة فوق النيل » . . . وهناك أيضاً (ناتالي ساروت) التي يرى أن الوسيلة الجديدة تكمن في تقسيم الاتسيادات النفسية المنفصلة باقتطاع سريرة من الاحساس باعتبارها كتلة من اللوات النفسية المتداخلة في نسج متصل سرتمش الخيوط ، ومحاولة تصوير أبق الاختلاجات في ذلك المجال من الوضوات والبيع ، وهذا ما نجده في رواية (الشحاذ) وفي « ميرامار » تتشابه الخيوط التاريخية وتتقاطع في فترة الانتقال ، فكل جزء من النص الأربعة يتلو منفصلة نجده مرتبطاً بالأجزاء الغائبة في النص الأخرى ويستمد منها كانه ومعه ، ويمكن استخلاص معنى موحد يمكن وراء حياة الشخصيات الأربع المنفصلة .

● انحصار الرواية التقليدية ●

يقول الناقد إبراهيم نصحي روا على سؤال يطرحه هو نفسه :

« على أي أساس تبنى المص ؟ يقول إن روايات المرحلة الفكرية عند نجيب محفوظ تفترض أن الأسس الراهمة التي استقرت عليها القيم في الماضي قد ذهبت إلى غير رجعة ونفخت منها الرواية التقليدية .

وهو معنى الوجود يرى ناقدنا أن العالم الروائي عند نجيب محفوظ يهض أسام النزعة التجريبية صورة الطفل الذي استقرت عليها القيم في الماضي قد ذهبت إلى غير رجعة ونفخت منها الرواية التقليدية .

١١٣
الطبعة
العدد ٩٦
٩
١٤٩
١٥
١٩٨٨
٢٠٠٠



أجزاء صغيرة من العالم ، وهكذا نجد (عرفه) في أولاد حارثا ، يرى أن العلم قاصر على كل شيء ، وأشره لا يمكن محوه . لكننا نجد في روايات نجيب محفوظ من يتناقض حقيقة ما أصاب العالم نتيجة توجيه اكتشافات العلم نحو خدمة الموت والاستغلال . وثاندا يرى أن الموقف الفكري في روايات نجيب محفوظ يعتبر مرادفا للزعة التجريبية الضيقة القائمة على التخصص الخائض ورغى الاستناد إلى مرجع تفسيري شامل يعمم نتائج العلوم المختلفة الطبيعية والاجتماعية ليصبح أداة للبحث والأرياء وطرح القضايا البديهية ... والثالث ابراهيم فتحي يعتبر ذلك الاتجاه مصالحة بين التجربة الجزئية والتحليل التأملي الطويل التي تستهدف اكتشاف معنى الوجود إلى دائرة العلاقات الاجتماعية والشخصية ويتوصل إلى السؤال من معنى الوجود أي من تبرير له - فصل سؤال أكثر بساطة : كيف نصل إلى السعادة وتحقق نواتها ؟ كما أننا نجد تشابها في (الفن والكلاب) مع الموقف الجرجي المتشدد بعض التشاؤم المعرفية الشكلية ، فليست قضية الفن والكلاب في النحل الأول قضية ذات فريدة تبرر وجودها وتخلق نفسها كمشروع بالاختيار والحرة بين تمكثات ، بل قضية صراع اجتماعي فكري ، وتجديد موقف بين أطراف المعركة من جانب فرد شكلته الظروف الخاصة بنشأته بحيث أصبح تمسيدا الطرف من هذه المعركة يتبع أسلوبا عاطفيا بعد أن اختلطت عليه الأمور ، وهكذا نكتفي أيضا بإنشاء في عالم نجيب محفوظ الروائي تذكرنا بالآداب الجرجي عندما يفتقر الوجود إلى المعنى في ذهن أبطاله .

● فتح باب الأمل ●

ومن انبهار المعنى الواحد الذي كانت تفرضه البرجوازية الغربية على عالم واحد كانت

تخضعه لسيطرتها وفسوز مشكلات حادة أمام الثورة الاشتراكية والبناء الاشتراكي من قبيل مشكلات النمو والتضخم ، ليس متناه أو الحرة والتضايك هما منابع المعصر ، وهناك إنسان جديد لم يتمكن تشكيل مصالح وجدته بعد ، هو لامة الجديدة الفتية للرواية ، وثاندا يخلص إلى عالم نجيب محفوظ الروائي الذي يقطر أحيانا بالمرارة ونصرخ فيه الأسئلة عن المعنى ، يتحرك بساب الأسفل مفتوحا على مصراحيه ، فيأخذه حينئذ تنوء عظمه في ضباب الشك فإن ولقريب لا نستطيع أن تتجامل حياة الشمب .

● مشكلات المصير ●

ومن مشكلات المصير الإنسان ذاته يقول الناقد ابراهيم فتحي أن القضايا الفكرية في المرحلة الأخيرة من عالم نجيب محفوظ الروائي تدور حول مشكلات المصير الإنساني ، ورواياتنا تستهدف في العلاقات المحيطة في الحياة الاجتماعية التي تحضن تلك المشكلات ولا تتعامل أبدا هذه العلاقات ، لكن العلاقات الاجتماعية في المرحلة الحالية حافلة بالتناقضات المحتومة ، وهي تناقضات تختلف عن تناقضات الأوضاع الانتقالية في مرحلة الرواية التقليدية عند . كان الصراع في المرحلة الأولى بين المجتمع الرسمي المتقن وعالم الفرجة الأقاصي المفضل أما التناقضات في روايات المرحلة الجديدة فتبرز بين وجوه متاكلة تنتمي إلى العلاقات القديمة وأشكال جديدة لم تتحقق أو يكتمل تحققها بعد ، والتساؤلات التي كانت مضجرة في روايات المرحلة الأولى ، أصبحت صارخة في المرحلة الثانية لكننا كما يقول ، نجد في المرحلة الجديدة الوجه القديم وقد كسبه تعامد جديدة ، فهناك صلة مهيبة بين المرحلتين ، فمفصّل الرواية

الفكرية في المرحلة القديمة تكمل حلقاتها المرحلة الثانية ، لكن زاوية الرؤية تظل واحدة لا تتغير ، إلا أنه اتبع أسلوب جديدة في البناء ، ففي رواية « ميرامور » تجربة فريدة ، فهي قد يبدو عميقة الأوصال بل قصص أربع متصلة ، لكن بنماها في الواقع لا يقوم على التسلسل التاريخي للروايات فهناك تدخل متعمق للأشعة الاضطراب في الجملة الزمن وتتابعه وإخفاء العلاقات السببية وراء تسلسل قد يبدو عريضا لتسويات الشعور وارتظام الواقع ، وبناء رواية « ميرامور » يقوم فعلا على تنحية أحداث في نفس الوقت بتدخل شرائح من كل منها في سياق الآخر .

● قضايا نفسية ●

لقد حرص ثاندا لإبراهيم فتحي فصلا خاصا من دراسته المتميزة من العالم الروائي عن نجيب محفوظ لعدد من القضايا النفسية الجديدة وهو يتناول مرحلة ما بعد الثلاثية ، فالأسئلة تطرحها خارج تلك المرحلة أسئلة مغايرة بالضرورة بعد أن تصدحت القضية القديمة ، كما أن السرد الروائي أيضا كان عليه أن يتحدث عن أشكال جديدة للتصوير نظرا لقصور الرواية التقليدية عن تصوير المضمون الجديد ، وهنا يبقى التساؤل حول القضية الفكرية والشكل الروائي . وثقول ثاندا لإبراهيم فتحي أن الفكرة المعاصرة ترى أن هناك بلورا لاتجاه التجريبي في أدب نجيب محفوظ بعد الثلاثية ، والزعة التجريبية لا تقف عند استحداث أساليب جديدة لاكتشاف أصناف الواقع التي تبدو غريبة بالمقاييس إلى مظهره المألوف ، وتصوير تلك الأصناف ، فلا تجريد في ذلك ، بل تعميق للواقعية في ظروف معينة ، وعلى التلخيص من ذلك فالأعمال التجريبية لا تتحدث عن شيء ، ولا علاقة لها بما يدور

خارجها ، وتنمو مستقلة إلى أحندة الشكل ، متطرفة بقوة أساليب البناء ، وإذا كانت الزعة التجريبية الشكلية تنجبه إلى المزيد من انحصار الفن عن مشكلات الوجود ، فإنها تنجبه في روايات نجيب محفوظ إلى إبراز هذه المشكلات ، كما يحاول الشكل الفني في روايات نجيب محفوظ أن يتخطى ماعدا جديدا لكي يكون قادرا على التعبير عن المضمون الجديد ، والشكل الذي تتخذه ينبع من الوعي الإنسان أساسا وليس إشباع من اللاشعور كما يذهب دعاة الحس الشكل .

● الشكل التقليدي والمادة الجديدة للرواية ●

يتحدث الناقد ابراهيم فتحي عن الشكل التقليدي للرواية باعتباره الشكل الذي يقوم على سيرة حياة شخصية داخل سجل اجتماعي يقدمها رواية يهدف كل الأديباء ويصدر أحكامه القاطعة استنادا إلى القيم الفكرية الراسخة ، وهذا ما نجده بدرجة عالية من النضج عند نجيب محفوظ في أعماله التي تقف عند الشكالية ، وكان مضموننا الشكل هو واقع البرجوازية الصغيرة في المدينة في صراعها البؤسوي وفي مواجهتها المصالح الرسمية التصحر وتسلط السطوة ، والجحيم والسرور والبلاسات والتجمل ، وروايات تلك المرحلة تكشف الإنسان الصغير في حياته اليومية البسيطة ، ولذلك كانت الرواية النقدية أقرب الانجماحات إلى روايات تلك المرحلة ، والنقدية الروائية الواقعية تلك المرحلة هي في ابراد أفاق جديدة لفهم الحياة الإنسانية عند رجمة اجتماعية هائلة من خلال التضييقات المسببة ، ويخلص بنا إلى القول بأن روايات تلك المرحلة تتعد الواقع من زاوية مجالته للظمية الإنسانية والمعادلة الأخلاقية كمنظير تجريبي ، ولا لنمض فيها انتقاد من زوايا قسوة

فشي عن روايات نجيب محفوظ
التاريخية تحت عنوان «مدخل
الرواية التاريخية عند نجيب
محفوظ» والتي يقول فيها نجيب
محفوظ نفسه إنه يرغب في كتابة
مجموعة من الروايات تتناول
تاريخ مصر كاملاً بدءاً من
التاريخ الفلاني لكنه توقف بعد
رواياته الثلاث الأولى : حيث
الأندلس ١٩٢٩ وروايس
١٩٤٣ وكفاح طيبة ١٩٤٤ ،
وانتقل بعدها إلى الواقع
المعاصر . والملاحظ إبراهيم عبد
يحيى أن نجيب محفوظ لم يقدم
تاريخاً يحاكي هو قدم درسا
بستخلصه لامتداد مجدهم
السلف ، كما يؤكد ناقداً أن
«نجيب محفوظ قدم الاملقصرى

ولا يمكن اغفالها ونحن نتناول طبعته الرابعة .

ولقد احتوى كتاب المتنى على خمسة أجزاء وردت تحت العناوين التالية :

- الأول - جيل المساة .
- الثان - ملحمة السقوط والاباء .
- الثالث - المتنى بين السدين والعلم والاشتراكية .
- الرابع - رؤيا الثورة الأبدية .
- الخامس - المتنى في أرض الهزيمة .

ولعل المتابع المثالي لصفحات الكتاب ، يرى أن النقاد تعامل مع أصصال محفوظ بحفظ بطريفة خاصة ، حيث رأى أن روايات نجيب محفوظ تفل ملحمة شديدة الخصوبة حيثما السياسية والاجتماعية ، مما جعله يتبع أسطاله المختلفين بين رواية وأخرى ، ومرحلة وما تلاها من مراحل مستكشف مدى تحقق تلك الشخصيات على أرض الواقع من خلال البحث عن المتنى ، وهو الشخصية التي ربما لم يفل منها عمل لتنجيب محفوظ رواية أو قصة قصيرة ، مما آثار النقاد وجعله يتبع ذلك المتنى المصرى في أوضاعه المختلفة . وما يحيط به من ظروف الكبر منذ أعماله التاريخية ، وحتى ثرثرة فوق النيل وبسدها ميرامار التي صدرت قبل نكسة يونيو ٦٧ بشهور قليلة ، لكي تدق ناقوس الخطر ، وتعمل المشعل لتفهم برؤية الكتاب المعبرة كل ما كان يحيط بنا من غموض غير أبطال تلك الرواية أثناء تشابك بعضهم مع البعض داخل سنيون ميرامار ، الذي تجمعوا بداخله ، من « عامر وجدى » - « الولدى » ، وحتى « منصور وباهى » - « الشوى » ، مروراً ببطل المرحلة في ذلك الوقت « سرحان البحري » رمز الطبقة الجديدة ، التي ورثت جميع امتيازات الطبقة القديمة ، وسخرتها لأغراضها الخاصة ، أثناء مشاركتها في حكم مصر ، وعلتها في الرواية شخصية « سرحان البحري » وأمثاله كثيرون ممن

سخرها مقدرات مصر لأهوالهم مع تبرهم الدائم لكل ما يفعلونه حتى نكسة يونيو ١٩٦٧ .

ولعلنا نلاحظ أن د. غالى شكرى أثناء تناوله لأعمال نجيب محفوظ بالتحليل ، كان يرى الكثير من أوجه الشبه بين أدبيات الكبير وأدبيات عساليين كبار أمثال البيركامى ، وجان بول سارتر ووليسم فوكسر ، وفيليدور فيستوفيسكى ، وألبسترو مورافيا . . . الخ ، وذلك لاتساع رؤية نجيب محفوظ وقدرته على توصيل مايريد مع نظراته الشمولية ، التي لم تغفل الجوانب الخاصة .

ويقول د. . . غالى شكرى في الجزء السلى ورد تحت عنوان « المتنى بين السدين والعلم والاشتراكية » وهو الجزء الذى نتناول فيه روايتى « أولاد حارتنا » ، و « الطريق »

« نجيب محفوظ يحضى مع سارتر عطفة في أن الماركسية هي الصورة الثورية الوحيدة للسلم المماسر » ثم يختلف معه خطوات في أن الوجودية هي المنهج الصحيح لفهم الماركسية في تشويهاها ، أو في الحيلولة دون تقييدها وهو يحضى مع لوففلر خطوة في أن الماركسية المعاصرة تمتاز أزمة حقيقية على أيدي المممنين من الداخل الذين أحالوها إلى مادية مبجلة ، ثم يتركه وهو يصد الطريق أمام أهل الماركسي للأزمة »

« تحليل مفهوم الانتباه »

ولقد حدد الكاتب بياحه في بدء مفهوم الانتباه ، وما المقصود بتسمية المتنى ، والفرق بين المتنى في أوروبا والمتنى في علنا العرب ، حيث أن الانتباه لا يخرج عن كونه موقفاً تلقائياً بالدرجة الأولى ، لمتنى لا بد أن يكون

شخصاً متقفاً . كما قام بالترقة بين ثلاثة أنماط للمتحققين عرفتهم الحضارة الغربية إبان التعبير عن أزمته بعد الحرب العالمية الثانية ، وهم المتسرد ، والفتنسى ، والسلامتى . . . حيث غلبت تلك التسميات على التعبير عن والدراسات الفكرية والأدبية . كما تعددت واختلف مواقف المتققين الغربيين نتيجة لوجود مظاهر عديدة للفوضى الفكرية والتفسي بعد الحرب الثانية مباشرة - من وجهة نظر الكاتب - مما أدى إلى اختلاف موقف المتقق لثباته ما يندى أسماعه ، فلم يكن موقفه واحداً ، فكان رد الفعل لدى البعض مزيجاً من الانتباه إلى القيم - أي مزيداً من الثورية . والبعض الآخر رفض تلك الثورية ، لأنها أصبحت حائلاً بينه وبين تحقيقه الذات للحرية ، فكان موقف الانتباه ، والذي ينبع من التوحد مع الذات والافتراق عن العالم والتأكيد على الفردية .

ويتم الموقف الثالث . كما حدده الناقد برطش السوربي وتقيها . ول نفس الوقت يتجاوز الفردية المطلقة ، ويغادر التمرد أسلوباً له لتجاوز ذاته للوصول للأخبرين .

وينطلق د. غالى شكرى من ذلك : فيقدم مفهومه للانتباه بقوله :

« ولذلك كان الانتباه الحقيقي في الغرب هو الانتباه إلى اليسار في البناء النظري المتكامل والتنظيم السياسي الغير عن هذا البناء . ولذلك لا يمتسح السيسارى في أزمة روحية ، بل يحقق وجوده كاملاً في ظل التقاليد الليبرالية والديمقراطية العميقة الجذور في تربة الحضارة الغربية . . . »

ولما كانت تجربة المتقق الغرب على النقيض من تجربة المتقق الغرب ، لأنه لم يصل إلى المستوى الذى أتت للانتفى الغرب ،

فكان الانتباه هو الطريق الوحيد أمام المتقق المصرى لكي يحقق وجوده كاملاً ، ويؤكد حريته السلية ، لذلك لم يله واقفان - رأى المؤلف - لمؤرخ المتانى ، بل خلقت الظروف نموذجاً بجانب المتنى كسالم يحلم من أزواج الشخصية وهو الذى لم يصادفه المتنى الغربى .

ولمتنى في رأى الناقد هو الذى يمثل بطولية المصرى في مرحلتنا الحاضرة ، وله معايير مختلفة عن مثيله في أوروبا . وأكثر من ذلك أنه يشترك مع الانتفى الغربى في كثير من الأشياء لأن الأساس في الأزمة بينهما يندى واحداً ، والواقع أنه ليس واحداً . فالتنى لدينا يرغب في قرارة نفسه في اللاتنابه لكنه لا يستطيع وذلك لافتقاده الحرية بالمفهوم الغربى .

ونلاحظ أن تلك الفكرة - الانتباه - كانت هي الفكرة المحورية للكتاب أثناء تنقله بين أعمال نجيب محفوظ الرحية ، وكان البطل الذى يصد حركته هو البطل المتنى . ولمتنى إلى اليسار بالدرجة الأولى ، على الرغم من شراء عالم نجيب محفوظ بالمتنى للبين وللوسط . ولقد وجدنا من يمثل المتنى الجيى مثل عبد المنعم شسيف أحد شوكت ل « السكرة » . كما وجدنا من يمثل المتنى الولدى مثل ميسى الدباغ في « السمان والخريف » ، وعامر جدى في « ميرامار » . كما رأينا شخصية المتنى أثناء تبلورها وقبلها تتحدد ملامحها مثال كمال جبد الجواد في الثلاثية ، وأحمد عاكف في « خان الخليل » . كما وجدنا البطل المتمرد في « بداية ونهاية » . .

ويرى د. غالى شكرى أن ولوج نجيب محفوظ إلى عالم الرواية انطلاقاً من القصص الفرعية التي لم تعرف المساة أحد الأسباب الهامة التي جعلت أدبيات الكبير يدخل عالم المساة - مصر المساة - وكانت بداية المساة في الأعمال والقاهرة الجديدة » ، و « خان

كتابان عن نجيب محفوظ والسينما

سمير هريدي

تأثراً نظراً لأيا على العكس من الأدب لا تتطلب من جمهورها معرفة القراء والكتابت ، أو قدر معين من الثقافة .

لقد كان نجيب محفوظ أول من استجيب لدعوة طه حسين على صفحات الكاتب المصري في الأريستانت إلى الأدباء حتى يكتبوا للسبنا لأن استماعهم أو ترمهم من ذلك كان قال طه حسين يأتى إلى نتيجة واحدة وهى ترك السبنا لفرسة للراح . وقد كتب طه حسين ذلك وهو يعرض في أكثر من مقال للنصوص السبناية الأولى التى كتبها سارتر . وسواء كانت استجابة نجيب محفوظ ناتجة عن قرامة مقالات طه حسين ، أو من ادراكه لما أدركه فقد كان نجيب محفوظ بالفعل هو أول أديب مصرى كبير يكتب السبنايو السبناية الأصلية ، وليس كها ، وإنما كمحترف وعضو نشابة للهن السبنايه شعبة السبنايو .

أصدر الناقد السبناي الكبير هاشم النحاس كتابين عن نجيب محفوظ والسبنا الأول «سويات فيلم» عام ١٩٦٩ عن فيلم «الغارة ٣٠» إخراج صلاح أبو سيف عن رواية «الغارة الجديده والثلاثون» محفوظ على الشاشة عام ١٩٧٥ .

في الفصل الأول من «نجيب محفوظ على الشاشة» يتناول الناقد دور نجيب محفوظ في السبنا المصرية كتأليف للسبنايو وكيداً الفصل قائلاً «لا تقل مكانة نجيب محفوظ في السبنا عن مكانته في أدبنا المعاصر» وهى عبارة تلخص بدقة دور نجيب محفوظ ككاتب للسبنايو . صحيح أنه ليس أول أديب يكتب للسبنا كما يذكر هاشم النحاس ، ولكنه أول أديب كبير يكتب للسبنا كما فعل كوكو وسارتر في فرنسا و«ميجنجرى» في أمريكا وغيرهم من كبار الأدباء في القرن العشرين الذين أدركوا أن السبنا وسيله جديدة للتعبير لا تقل أهمية عن الأدب ، بل وتوفى الأدب

بدأ نجيب محفوظ في الكتابة للسبنا كما يقول هاشم النحاس عام ١٩٤٥ وكان أول عمله مغامرات عتر وعمله وبمده كتب سيناريو فيلم المتشم .

وإن ظهر فيلم المتشم عام ١٩٧٤ قبل مغامرات عتر وعمله الذى تأخر ظهوره لأسباب انتسابيه حتى عام ١٩٤٨ ، والفيلمان من إخراج صلاح أبو سيف .

ويذكر نجيب محفوظ في الكتاب عن بداية علاقته بالعمل السبناي يقول «عرفني صديق للرحوم الدكتور فؤاد تويره بصلاح أبو سيف وطلب من أن أشاركها في كتابة سيناريو فيلم للسبنا اخترنا له فيها بعد اسم ومغامرات عتر وعمله وكان صلاح أبو سيف هو صاحب فكرة الفيلم . وقد شجعتي للعمل معه أنه قرأ في «ديت الاستدرا» وأوصى بأن كتابة السبنايو لا تختلف عما كتبه عندما سألت عن ماهية هذا السبنايو الذى لم أكن أعرفه . والمفيدة التى تعلمت كتابة السبنايو من يد صلاح أبو سيف . كان يشرح لي في كل مرحلة من مراحل كتابته ما هو المطلوب من الضغط وبمده أن أقدعه أعرضه للمناقشة التى كان يشاركنا فيها عبد العزيز سلام كاتب الحوار والأغاني للفيلم» .

ويلاحظ هاشم النحاس أن الأفلام التى كتبها نجيب محفوظ أو شارك في كتابتها ، وكذلك الأفلام المأخوذة عن أعماله الأدبية كانت دائماً تمثل لدى كل مخرج الفصل الخامس ، أو على الأقل من أفضلها . ويذكر مؤلف الكتاب أن «نجيب محفوظ هو الأديب الوحيد الذى ارتبطت وظيفته ارتباطاً مباشراً بالسبنا منذ عام ١٩٥٩ حتى رحلته عن الدنيا سنة ١٩٧١ والتبع له بذلك أن ترك أثر قوياً في هذا المجال حيث عمل مديراً للإعلام ثم مديراً المؤسسة دهم السبنا ورئيساً لمجلس إدارتها ، ثم رئيساً للمؤسسة السبنا ، ثم مستشاراً لوزير الثقافة في شئون السبنا» .

ويقسم هاشم النحاس الأفلام نجيب محفوظ إلى مجموعتين الأولى الأفلام التى كتبت فسا السبنايو أو القصة أو ما معاً أو شارك في كتابة السبنايو لما مع آخرين ، والثانية هي الأفلام التى أخذت من رواياته .

المجموعة الأولى وتتكون من ١٨ فيلماً حتى تاريخ إعداد البحث هي حسب تساريف عرضها للمشم ٤٧ - ومغامرات عتر وعمله ٤٨ ولك يوم يا ظالم ٥١ وروا وسكينة ٥٣ والوحش ٥٤ وكلها من إخراج صلاح أبو سيف ثم جعلوا مجرماً إخراج عاطف سالم ٥٤ وفوتات الحسنية إخراج نيازى مصطفى ٥٤ ودرج المهاسيل إخراج توفيق صالح ٥٥ وشباب امرأة إخراج صلاح أبو سيف ٥٥ والنمرود إخراج عاطف سالم ٥٦ والفتوة ٥٧ والطريق المسدود ٥٨ إخراج صلاح أبو سيف وإغارة ٥٨ إخراج حسن رمزي وعمله بوحريه ٥٩ إخراج يوسف شاهين وأما حرة إخراج صلاح أبو سيف ٥٩ وأحنا الثلاثة إخراج عاطف سالم ٥٩ وبين السياه والأرض إخراج صلاح أبو سيف ٥٩ والناصر صلاح أبو إخراج يوسف شاهين ٦٣ .





الطريق

مجموعات
الطريق
الطريق
الطريق

ويبقى السجل أن فيلم ومغامرات متنوع وعمله أشبه ما يكون بأعمال نجيب غفوف السوطية الأولى في الأدب راويين وأحسن وجهات الأندلس التي تحول عنها ما تعد لها قيمة تذكر إلى جانب أعماله الأخرى سوى قيمتها التاريخية، وإلى جانب أسلوبه الحكيم هاشم النحاس حل ثلاثة التاريخ المصري القديم التي أبدعها الروائي الكبير في بداية حياته الأدبية، نراه لا يدرس فيلم صلاح أبو سيف، ويكتفي بهذا الحكم. ويقول صاحب النواصة دوى هذه المجموعة تيمد تجربة لفرده من نوعها في تاريخ السينما المصرية هي تجربة فيلم «بين السماء والأرض» الذي كتب له نجيب غفوف القصة السينمائية فقط ومع ذلك لا يدرس هذا الفيلم أيضاً، ويستعبد من الأفلام التي يطلق عليها «الأمم» نجيب غفوف. كما يستعبد جيله بوجريد والناصر صلاح الدين لأن نجيب غفوف كتبها الذين عز الدين ذو الفقار، فلما تولى يوسف شاهين إخراجها استعان بأخريين في وضع القصة النهائية للسبانيو، ويستعبد الطريق للسود وأما حره لأنها من روايتين لأحسن عبد القدوس.

والباحث معلور في استبعاد جيله بوجريد والناصر صلاح الدين فليس في مصر الأرشيف القومي لسينما الذي يعمل الباحثين يسمون إلى نقصين السيناريوهات الأصلية، وكان من الممكن في هذه الحالة معرفة دور نجيب غفوف في القبولين. ولكن الوضع يختلف مع أنا حره والشرق للسود رغم أنها يحران من أحسان عبد القدوس بالفعل، وليس نجيب غفوف، فهلين المملون من أعمال أحسان عبد القدوس تربطها وشائج كثيرة بأعمال نجيب غفوف، ومن الأحكام الشائعة السائدة التي تحتاج إلى إعادة نظر في مثل هذه الدراسات الجاهل الحكم بأن أفلام صلاح أبو سيف الأصلية ليست من الأفلام الواقعية.

ويؤسس هاشم النحاس الأفلام الأخرى من الأفلام المجموعة الأولى حسب تقسيمه، وهي الأفلام الخمسة التي إخراجها صلاح أبو سيف، وهي لك يوم يا ظلم وديا وسكبه والوحش وقضايا أسره والقنوة التي يرى أن نجيب غفوف وصلاح أبو سيف فيه وصلا إلى داخل مستوياتها في السينما المصرية، والأفلام الثلاثة التي إخراجها عاطف سالم، والأفلام

الثلاثة التي إخراجها توليف صالح ونيساري مصطفى وحسن رمزي. ولا يشير إلى فيلم «المنظم» على الإطلاق، وهو أول فيلم عرض لنجيب غفوف وصلاح أبو سيف. ثم يلخص الباحث السمات المشتركة التي تميز أفلام نجيب غفوف وهي سمات منتشرة فيها جميعاً بدرجات متفاوتة، وقد يسود بعضها قليلاً ما ليصبح الفيلم علامة عليها.

وهذه السمات كما يراها النحاس المذكور أو لكان الذي تدور فيه الأحداث فهي جميعاً تدور داخل الحوايز والأزقة. والشخصيات وهي شخصيات ابن البلد في صوره المختلفة. والواقعية والتي يستلخصها من الناحية الشكلية المذكور والمظهر الخارجي للشخصيات، ويعددها من حيث أسلوب المعالجة طريقة سرد الأحداث والتفسير للقدم لتصرفات الشخصيات، ورابع السمات اللغة الإحصائية، وخامسها الساحة الميلودرامية وتغلب حل هذه الأفلام ما لها من مبالغات في التعبير عن التأسى والسيخ للصدمة بدور كبير في الأحداث، وإن كانت هذه الساحة باعته في بعضها، إلا أنها أظهر ما تكون في لك يوم يا ظلم والحارب وجمالون جرماً، بحيث يمكن اعتبارها من أفلام الميلودراما أصلاً.

ويستل الباحث من الأفلام الواقعية لك يوم يا ظلم وديا وسكبه بحيث يبدو الشرير جرماً بطبعه، ويقول أن هذا يعطى استواماً إلى الطبيعة التي قبل السوى الأول من مستويات الانجاء الواقعي، وسلاصع المذهب الطمحي والمذهب الواقعي كما صرفتها الأدب الأوربية واضحة في أدب نجيب غفوف وسينما صلاح أبو سيف، ولكن لا يمكن القول بأن الطمحيه تمثل «المستوى الأدنى من مستويات الانجاء الواقعي». فهي مذهب متكامل مثل الواقعية، له أصوله، وأعلامه البارزين.

المجموعة الثانية

والمجموعة الثانية من الأفلام نجيب غفوف هي الأفلام المأخوذة من رواياته المنشورة، وهي حق تاريخ أصناد الدراما، وبداية إخراج صلاح أبو سيف ٦٥، والنفس والكلاب إخراج كمال الشيخ ٦٣، وزقاق اللق ٦٣، وبين العصرين ٦٤ إخراج حسن الإمام، والطريق إخراج حمام الدين مصطفى ٦٥، وعنان الخليل إخراج عاطف سالم ٦٦، والقاهرة ٣٠ إخراج صلاح أبو سيف ٦٦، وقصر الشوق إخراج حسن الإمام ٦٧، والسمان والحريف إخراج حمام الدين مصطفى ٦٨، وميرامار



- ١١ - المنهوه
- ١٢ - الطريق المسدود
- ١٣ - الحارسة
- ١٤ - جبهة الجزائر
- ١٥ - أنسا حشرة
- ١٦ - إحنا التلامذ
- ١٧ - بين السماء والأرض
- ١٨ - يذابه ومباهة
- ١٩ - الثامن صلاح الدين
- ٢٠ - اللص والكلاب
- ٢١ - زقاق اللص
- ٢٢ - بين القصرين
- ٢٣ - الطرسوق
- ٢٤ - ثمن الحرية
- ٢٥ - حسان الخليلي
- ٢٦ - القاسمة ٣٠
- ٢٧ - قصص
- ٢٨ - قصر الشوق
- ٢٩ - النسمان والحريف
- ٣٠ - ميراسر
- ٣١ - دلال المصرية
- ٣٢ - السراب
- ٣٣ - الاختيار
- ٣٤ - ثروة فوق النيل
- ٣٥ - صور غنوه
- ٣٦ - ذات الوجهين
- ٣٧ - السكرية
- ٣٨ - الشحات
- ٣٩ - اميرة حبي أنا
- ٤٠ - الحب تحت المطر
- ٤١ - الكرنك
- ٤٢ - الخلبون
- ٤٣ - المحجور
- ٤٤ - اللسيرة
- ٤٥ - قصوات بولاق
- ٤٦ - أهل القصة
- ٤٧ - الشيطان بعظ
- ٤٨ - وكالة البلج
- ٤٩ - إسوب
- ٥٠ - الشخامة
- ٥١ - دنيا الله
- ٥٢ - المفسد
- ٥٣ - الحب فوق هضبة الهرم
- ٥٤ - الحرافيش
- ٥٥ - الجوع
- ٥٦ - عصر الحب
- ٥٨ - وصمة حار
- ٥٩ - الثوب والنبوت
- ٦٠ - أملاك الشيطان

- ١٩٥٧ اشترك في السيناريو
- ١٩٥٨ سيناريو
- ١٩٥٨ سيناريو
- ١٩٥٩ سيناريو
- ١٩٥٩ سيناريو
- ١٩٥٩ قصة وسيناريو
- ١٩٥٩ قصة سينمائية
- ١٩٦٠ رواية أدبية
- ١٩٦٣ سيناريو
- ١٩٦٣ رواية أدبية
- ١٩٦٣ رواية أدبية
- ١٩٦٤ رواية أدبية
- ١٩٦٥ رواية أدبية
- ١٩٦٥ قصة سينمائية
- ١٩٦٦ رواية أدبية
- ١٩٦٦ رواية القاهرة الجبلية
- ١٩٦٦ قصة دنيا الله
- ١٩٦٧ رواية أدبية
- ١٩٦٨ رواية أدبية
- ١٩٦٩ رواية أدبية
- ١٩٧٠ قصة سينمائية
- ١٩٧٠ رواية أدبية
- ١٩٧١ قصة سينمائية
- ١٩٧١ رواية أدبية
- ١٩٧٢ قصة صورة
- ١٩٧٣ قصة سينمائية
- ١٩٧٣ رواية أدبية
- ١٩٧٣ رواية الشحات
- ١٩٧٤ رواية المراهة
- ١٩٧٥ رواية أدبية
- ١٩٧٥ رواية أدبية
- ١٩٧٦ قصة صورة
- ١٩٧٨ سيناريو لك يوم يا ظالم
- ١٩٨٠ قصة أدبية
- ١٩٨١ رواية الحرافيش
- ١٩٨١ قصة أدبية
- ١٩٨١ قصة أدبية
- ١٩٨٢ قصة سينمائية
- ١٩٨٤ قصة أدبية
- ١٩٨٤ قصة سينمائية
- ١٩٨٥ رواية الحرافيش
- ١٩٨٦ قصة أدبية
- ١٩٨٦ رواية أدبية
- ١٩٨٦ رواية الحرافيش
- ١٩٨٦ رواية الحرافيش
- ١٩٨٨ رواية الحرافيش

- إخراج صلاح أبو سيف
- إخراج صلاح أبو سيف
- إخراج حسن رمزي
- إخراج يوسف شاهين
- إخراج صلاح أبو سيف
- إخراج عاطف سالم
- إخراج صلاح أبو سيف
- إخراج صلاح أبو سيف
- إخراج يوسف شاهين
- إخراج كمال الشيخ
- إخراج حسن الإمام
- إخراج حسن الإمام
- إخراج حسام الدين مصطفى
- إخراج نور الدرداش
- إخراج عاطف سالم
- إخراج صلاح أبو سيف
- إخراج إبراهيم الصحن
- إخراج حسن الإمام
- إخراج حسام الدين مصطفى
- إخراج كمال الشيخ
- إخراج حسن الإمام
- إخراج أنور الشناوي
- إخراج يوسف شاهين
- إخراج حسين كمال
- إخراج مذكور ثابت
- إخراج حسام الدين مصطفى
- إخراج حسن الإمام
- إخراج حسام الدين مصطفى
- إخراج حسن الإمام
- إخراج حسين كمال
- إخراج علي بدرخان
- إخراج سعيد مرزوق
- إخراج صلاح أبو سيف
- إخراج أشرف فهمي
- إخراج يحيى العلمي
- إخراج علي بدرخان
- إخراج أشرف فهمي
- إخراج حسام الدين مصطفى
- إخراج هاني لاشين
- إخراج أشرف فهمي
- إخراج حسن الإمام
- إخراج سمير سيف
- إخراج عاطف الطيب
- إخراج حسام الدين مصطفى
- إخراج علي بدرخان
- إخراج حسن الإمام
- إخراج أشرف فهمي
- إخراج نازي مصطفى
- إخراج أحمد ياسين

قصيدة وشاعر

د. محمد عبد المطلب

الأولى العاطفية ، فإننا ستجد توازناً في إنتاج الشاعر الأخير يتبع لنا القول بأن عالم شوقي هيكل يتراوح بين يمينين وتبسيطين هما : (الأنا - الآخر) و(الأنا - الآخرون) ، وهما البنيان المسيطران على قسمة الديوان .

وقد تشكل المعجم الشعري عند شوقي هيكل بفعل هذا التوجه ، ومن ثم كانت التركيب اللغوية ذات خواص مميزة ، تجمع بين التراث والحداثة على صعيد واحد ، وإن كانت الغلبة التركيبية للجانب التراثي ، الذي تحركه داخله عن وعي وقصد ، أعلن عنه في بعض إبداعاته الشعرية ، ولعل هذا الملحوظ كان وراء تلك الذاتية التي ظلت معظم نتاج الشاعر ، حتى تلك التي تنتمي إلى ما يسمى بالشعر الاجتماعي ، أو الواقعي .

ونستطيع أن نفسر هذه الذاتية بمرجعها إلى مصدرها الخفي ، وهو إحساس الحب السلي نبتت منه ، لكنه الحب بمنشأ الواسع ، حب الشاعر للمرأة ، وحبه لأصدقائه وأصدقائه ، وحبه لفردات عمله التي يعايشها ، ثم حب لفئة الشعري من خلال حبه لفن الشعر على إطلاقه .

وقد انعكس هذا الإحساس الغالب على اختيارات الشاعر ، إذ للثوب أن يقوم المبدع بعملتين متزامتين ومتوازيتين في آن واحد ، هما : الاختيار والتوزيع ، بمعنى أنه يقوم أولاً باختيار مفرداته من خزانته المعجمي على نحو يحقق التناصب بين الدال والمندلول ، ثم يقوم ثانياً بعملية تعليق للمفردات داخل السياق ، بحيث يتناسب بين الدال من ناحية وبينها وبين حركة اللغوية من ناحية أخرى .

فلو نظرنا إلى اختيارات شوقي هيكل لوجدناها مصورة داخل جدول الحب الذي أشرنا إليه ، وخاصة في الجزء الأول من الديوان .

والنظرة الإحصائية السريعة تؤكد هذا الملحظ ، فقد ردد الشاعر دال (الحب) ومرادفه حوالي مائة وسبع وخمسين مرة ، فإذا كانت قصائد الديوان خمساً وثلاثين قصيدة ، فإن معدل التردد يبلغ خمس مرات في القصيدة الواحدة ، وهي نسبة مرتفعة بالنظر إلى أن هذه اللفظة ليست من الألفاظ التي يرتفع ترددها عموماً بصرف النظر عن السياق ، بل تقل (كان) مثلاً يرتفع تردده في

الفنية ، ومن ثم جاء الإنتاج الشعري ملتزماً بالقالب التراثي ، ولم يخرج عليه إلا في حدود ما سمح به القدماء أيضاً ونعني بذلك تطور الشكل الإيقاعي إلى نظام الموشحات والمقطعات ، ومن ثم يكون من الصعب ضمه إلى تيار الحداثة الذي سيطر على مجال الإبداع الشعري المعاصر .

ومن جانب آخر لا يمكن عد الشاعر تراثياً ، على معنى أنه تحرك داخل الإطار الموروث شكلاً ومضموناً فحسب ، إذ أنه تحرك حركة فنية داخلية سمحت له باحتلال مكانة وسط تيار الحداثة ، أي أنه كان جاع تيارين متجاورين ومتوازنين ، وإن كانت الغلبة والوضوح فيها للتيار التراثي .

والنظر في ديوان الشاعر الأخير يؤكد هذه الظواهر التي ألمحنا إليها ، فهو في عالمه الشعري يكاد ينفلق على ذاته ، حيث يعيش داخل دائرة عاطفية استغرقت وسيطرت عليه ، فجاء إبداعه الشعري وثيق الصلة بالتيار الوجداني الذي حمل أثره واضعاً في الدلالة التي امتدت خلال ست عشرة قصيدة ، مثلت مجموعة دفعات عاطفية يربطها غيط نفس واحد ، كما نجل أثره في الصياغة الشعرية التي أنتجت هذه الدلالة .

ومع التقدم في قراءة الديوان نلمح نفلة فكرة مقابلة تبعد عن التيار الوجداني ، وتلتهم بمدرسة الإحياء التي خاضت غمار المجتسم في حذر وحيلة ، لكنها استطاعت - على نحو من الاتهام - أن تعبر عن شواغل مجتمعه ، وأن تكون مرآة مكبرة لقصايه .

وقد استمر هذا النمط الشعري المعدل في ديوان شوقي هيكل في نحو تسع عشرة قصيدة فإذا أضفنا الإهداء إلى المجموعة

نلحق اليوم مع الشاعر شوقي حل هيكل^(١) ، ولق تقديري أن أصدق وصف لفي يمكن أن يتوافق مع تكوينه الشعري ، هو (أنه شاعر مخضرم) على معنى أن إنتاجه قد امتد على مساحة زمنية واسعة ، تشمل أفراداً متعددي المذاهب ، من رومانسية إلى واقعية ، ومن شعر ملتزم بالوزن والقافية ، إلى آخر متحرر منها ، وشوقي هيكل بين هؤلاء وأولئك يتحرك دالسيا في مجال المجتدين أحياناً ، وفي مجال التراثيين أحياناً أخرى ، لكنه أبداً لم يتزحزح عن موقفه من الناحية الإبداعية ، وربما أثرنا لهذا كله وصفه بالشاعر المخضرم برغم أنه مازال في قوة الرجولة .

وشاعرنا صاحب ثلاثة ديوانين ، أولها (كبرياء) صدر في سنة ١٩٧٩ وثانيها (غلال وعيون) صدر في سنة ١٩٨٢ ، وثالثها ديوانه الأخير (رحلة إلى حنين) صدر سنة ١٩٨٨ .

وتسابق هذه الديوانين يجب ألا نتحدثنا ، إذ الحقيقة أن بدايات هذا الشاعر كانت سابقة لعملية النشر بسنوات طويلة ، لقد كنا نستمتع لإبداعاته في دار العلوم في أوائل الستينيات ، وظلت هذه الإبداعات تتوالى دون توقف حتى الآن .

وهذه الاستمرارية هي التي دفعتنا إلى تصنيف الشاعر ضمن أصحاب الزميين ، لكن الحذر يقتضي ألا يكون هذا التصنيف وسيلة وضع المبدعين في فضائل وقوائم ، وإنما يكون وسيلة رصد لظواهر فنية تنتمي إلى هذه الناحية أو تلك .

وللملاحظ أنه برغم معاصرة الشاعر ، كان إنتاجه غاملاً قليلاً أو كثيراً اعظم إنتاج جيله الشعري ، ويبدو أن طبيعة النشأة والتكوين كان لها أثر بالغ في توجهاته

أى نص أخص ، ومع أهمية رصد هذا التردد أحياناً ، لكن الفعل قابل للزورح في معظم السياقات ، أما دال (الحب) فقلته يحتاج إلى سياق معين ، وإلى إعداد تعبيرى خاص ، بحيث يؤدي دوره في إنتاج الدلالة من خلال كل ذلك .

(٢)

لا شك أن ظاهرة الحب سيادتها التعبيرية — عند شوقي هيكل — كانت وراء اختيار النص الذى نعرض له بالتحليل ، باعتباره مثلاً لكثير من الخواص الفنية للشاعر ، سواء في الحركة الدهنية أو في الشكل الصياغى .

ويجب أن نشير إلى أن التعامل مع النص سوف يكون من خلال مدخله الوحيد وهو صياغته اللغوية ، في جانب الاختيار ، أو في جانب التوزيع ، ولن يكون من هنا الاشتغال بأمور تبعد عن الصياغة ، إذ أن ذلك يشدنا إلى متاعب قد تكون مهمة ، لكنها ليست من صلب العمل الأدبى ، وإنما هي أمور تنضاف إلى تاريخ الأدب ، أو الاجتماع ، أو التراجم الأدبية .

والنص المختار للتحليل يعلن عن هويته بداية من العنوان الذى اختاره الشاعر ، (أتت والدنيا سواء) ، فهو يجمع بين طرفين أساسيين : المحبوبة والدنيا ، وبالعطف يلتحق بها طرف ثالث هو الذات الشاعرة ، بحيث يكون انطلاق الدلالة من خلال العلاقة الجدلية بين هذه الأطراف الثلاثة : أنا — أتت — الدنيا .

وقوم النص بنائاً على خمس حركات ، تمثل كل منها دفعة ذهنية وعاطفية متلاحقة ، تمهد لتصل بما قبلها وما بعدها في شكل دوائر متداخلة تحقق في النهاية كياناً فنياً يحكم البناء .

ويقول الشاعر في الحركة الأولى :

إلى أراك كما أرى ذنباً البُشْرَ
بحراً يُشْرِى بالسلاسل والحُظُرُ
فلقد رأيتُ تقلَّب الدنيا متى
ما بين حُسْبٍ أو نعيمٍ قد زَعُرُ
ورأيتُ فيها من تطوُّق بالرفا
ومن تَهَلُّقٍ بالجلجلا ومن غَدَرُ
ورأيتُ فيك نفاقاً الدنيا مصاً
ما بين إقبالٍ وصَدِّ مُشْتَكِرُ

إدراكه للعلاقة بينها في قوله : (أراك كما أرى الدنيا) ثم أضاف طرفاً ثالثاً هو (البحر) لتحول الصورة على هذا النحو إلى بنية ثلاثية الأركان ، أى أن المحبوبة صارت الدنيا ، وهى البحر دفعة واحدة .

وتلعب الناحية الإيقاعية دوراً بالغ التأثير في البيت ، حيث جاءت الشطرتان مصرعتين نتيجة للتوفيق الصوتى بين نهاية الشطرة الأولى والثانية بحرف السراء الساكن ، وهى وسيلة فنية تعمل على تصعيد درجة الإيقاع ، وكأنها دفقات ناقوس تعلن مولد الدلالة في النص كله .

وفى البيت الثانى يرتد الشاعر إلى ذاته في حركة تراجعية ليصل بينها وبين الطرف الثالث (الدنيا) ، بينها يتم إسقاط الطرف الثانى (المحبوبة) وهو إسقاط دلالة الخطيرة إذ عن طريقه تعلن الذات طبيعة «مواطنها» ، وأنها مغلقة بالكبرياء التى تجعل لها وجوداً خاصاً ، حل معنى أنها لا تذوب في المحبوبة — كما هو الحال عند الرومانسيين — وإنما ترتبط بها شيئاً ، وتنتصر عنها شيئاً ، لكن الانصراف يتم عن طريق نداء حل الطرف الثالث (الدنيا) .

وقد بدأ البيت بحرف (الفاء) كرابط لغوى يمد الدلالة من البيت الأول للبيت الثانى ، فتمت الإجماع بين (السلاسل والحُظُر) على صعيد واحد .

ويجب أن نلاحظ — هنا — كيف أن استخدام التقابل جاء تكاملياً على غير المألوف في الموازنة من تتالى التفيضين ، والتكامل يتم بالتناظر إلى السياق الذى احتوى التقابل ، فهو سياق (البُشْرَى) الذى يجعل من طرف التقابل دالاً واحداً تتقبله الذات بكتلة الجملية برغم المفارقة الكائنة في داخله .

وتلعب الصورة التشبيهية دوراً بالغاً في إنتاج الدلالة في البيت ، حيث كانت وسيلة ربط الطرفين الآخرين (المحبوبة — الدنيا) ، ولم يتم بناء الصورة دفعة واحدة كما هو المألوف في الصور التشبيهية ، فعدنا أقول : هذا الرجل كالجلجل ، تكتمل الصورة بوجود الطرفين أولاً ، وإدراك العلاقة التشبيهية بينها ثانياً .

لكن الشاعر لم يلجأ إلى هذه الوسيلة الثنائية في بناء الصورة ، وإنما تحرك حركة ثلاثية حيث ربط المحبوبة بالدنيا عن طريق

وواضح أيضاً أن المدخل التصيرى للدلالة هو رصد عنصر المفارقة إلى مثلث نقطة الارتكاز لتجسر المائل وانتشارها ، وعلى هذا تكون الحركة التحليلية حركة (بنائية) تتراجع لمعاً وخلفاً وصولاً إلى النتائج النهائية .

ففى البيت الأول تجمع الصياغة بين الأطراف الثلاثة من خلال رموزها اللغوية ، حيث تقدمت (الأنثى) من خلال ياء التكلم في (لن) ، ثم جاءت (الأنثى) من خلال (كاف الخطاب) في (أراك) ، لكن الطرف الثانى يأتى من خلال اسمه الظاهر (دنيا) ، وما أن الضمائر أكثر رسوخاً في المعرفة ، فإن الهدف التعبيرى يتحقق بجعل الطرفين الأولين أساس التناظر الدلالى ، ثم تأتى (الدنيا) كمصدر إضافى يبرر من خلاله الشاعر عن موقفه الخاص من عالمه ، حل معنى أن الجزئية قد ولدت الكلية على غير المألوف .

وتأتى الشطرة الثانية في البيت الأول بتصغير المفارقة الذى يخلق النص في جلته ، فتمت الإجماع بين (السلاسل والحُظُر) على صعيد واحد .

ويجب أن نلاحظ — هنا — كيف أن استخدام التقابل جاء تكاملياً على غير المألوف في الموازنة من تتالى التفيضين ، والتكامل يتم بالتناظر إلى السياق الذى احتوى التقابل ، فهو سياق (البُشْرَى) الذى يجعل من طرف التقابل دالاً واحداً تتقبله الذات بكتلة الجملية برغم المفارقة الكائنة في داخله .

وتلعب الصورة التشبيهية دوراً بالغاً في إنتاج الدلالة في البيت ، حيث كانت وسيلة ربط الطرفين الآخرين (المحبوبة — الدنيا) ، ولم يتم بناء الصورة دفعة واحدة كما هو المألوف في الصور التشبيهية ، فعدنا أقول : هذا الرجل كالجلجل ، تكتمل الصورة بوجود الطرفين أولاً ، وإدراك العلاقة التشبيهية بينها ثانياً .

لكن الشاعر لم يلجأ إلى هذه الوسيلة الثنائية في بناء الصورة ، وإنما تحرك حركة ثلاثية حيث ربط المحبوبة بالدنيا عن طريق

لكن الإدراك اللغوي الخلاق هو الذي جمع بين العسر والنعيم على سبيل التقابل اعتماداً على أن التحرك من الشقاء إلى العسر يتم بالارتكاز على علاقة السبية .

ويستمر البيت الثالث في مد البنية التكرارية بإعادة فعل (الرؤية) مع صيها على رصد تقابل جديد ، أي أن بنية التكرار تتلحم ببنية التقابل ، ويتم بناء التقابل بطريق غير مباشر ، إذ إن المستوى السطحي في البيت يتحدث عن الدنيا ، لكن المستوى الباطني يصرف الحديث إلى المحبوبة ، فإذا كانت الدنيا عملاً لم تخلقوا (بالوفاء والغنى) ، وما أن المحبوبة واحدة من مفردات الدنيا ، فإنها تحمل هذا التقابل أيضاً ، بل ربما كانت مثلاً واضحاً فيه .

وإن البيت الأخير في هذه الحركة يعود بالطرف الساقط مرة أخرى إلى المستوى السطحي للصياغة ، حيث تظهر المحبوبة من خلال الضمير (فيك) ليكون ظهورها موازياً لظهور المفارقة التي يتبنى أحد طرفيها بالفعل (إقبال) والطرف الآخر بالقوة (صد منتظر) ، فالأصل وإن لم يظهر في الحال فهو كامن بالقوة يتحين الوقت الذي يتجر فيه .

فالحركة الأولى في مجملتها كانت مدخلاً للذات إلى عالم الموضوع الدخيل ونحوه من الخلف إلى الموضوع ، ثم مواجهته ومواجهته صريحة قد تحقق للذات بعض الراحة النفسية .

وله الحركة في مجملتها تنصرف إلى المحبوبة خلال وقوعها تحت الرؤية الإدراكية للذات ، وهنا يتم إسقاط الطرف الثالث (الدنيا) مع الاحتفاظ له بنوع من الوجود الجزئي من خلال بعض مفرداته كالتنسيم والشمس والقمر ، وهذا النمط

التعبيري يتيح للذات الانفراد بالموضوع لاستكشاف أعماقه ، وإخراجها إلى الواقع الملمس .

وتخلص البيت الأول صياغياً للمحبوبة كصورة كلية داخلية ، وهذه الطيبة الداخلية أفزتها أداة لغوية بالغة التأثير هي حرف الجر (في) الذي نقل الظواهر المتشعبة للمحبوبة من الظاهر إلى الباطن .

أما الطيبة الكلية فقد أفزتها صيغ الجمع أحياناً (الغرائب - شق الصور) وصيغ المصوم أحياناً أخرى (كلها - جمعت) .

وهذا البيت إن لم يتم إلى خط المفارقة الذي يسيطر على النص في مجملته ، فإنه على نحو خفي قد حقق هذه المفارقة باستخدام صيغ الجمع والمصوم التي تحصى على عنصرى المفارقة بالضرورة .

ومثل البيت الثاني بداية تحمل الذات مرة أخرى من خلال وسيلتها الإدراكية (أراك) ، كما يمثل تحريك المفارقة من المستوى الباطني إلى المستوى الظاهري ، حيث تجمع الصياغة بين القتاد الشالك وأوراق الزهر كخاصية من خواص المحبوبة .

وتلعب الحواس دوراً أساسياً في هذه الحركة ، من حيث كانت وسيلة الإدراك التي تستبين بها الذات الموضوع ، ولم يعد الإدراك مقصوراً على حاسة الإبصار ، بل شاركتها غيرها من الحواس في محاولة لاستجماع أكبر قدر من مواصفات المحبوبة .

وما كان من الممكن أن تتجلى هذه المفارقات إلا بتحويل الموضوع إلى كائن شفاف يظهر كل ما في داخله من تناقضات المرة عموماً ، والمحبوبة خصوصاً ، كما يظهر ما فيها من تقلب وتغير يجمع المتناقضات أحياناً والمتشابهات أحياناً أخرى .

وعلى هذا النحو تتوافق الحركة الثانية مع الحركة الأولى في كونها تمثلان خطين متوازيين : خط المحبوبة - خط الحياة ، وبينهما تنعقد المشابهة في جانبها التقابل .

وبجانب خط المفارقة يأتي البناء التشبيهي ليؤدى دوراً مؤثراً في إنتاج الدلالة ، حيث نقلها من الداخل إلى الخارج ، وحولها من المعنوي إلى

المحسوس ، فالبناء التشبيهي كان وسيلة لإسحار الشاعر في عالم الحب والمحبوبة وإدراكه إدراكاً مجسداً .

وتحقيقاً لهذا الإدراك تردد فعل (الرؤية) خمس مرات منسوبة إلى الذات ، ليحقق لها السيادة التعبيرية ، ثم تتأكد هذه السيادة بجعل الرؤية في خطأ فنياً للدلالة ، وما تقع عليه خطأ تحمياً لها ، وهذا النمط تحافظ الذات على خط الكبرياء الذي حققته لنفسها في الحركة الأولى .

(4)

وتنتقل إلى الحركة الثالث حيث يقول فيها الشاعر :

وأراك في بُعد النجوم وقربها
مثل السراب إذا دنا ثم أتحضر
وأراك في نور الفاتن كالقصي
وأراك عند الشوق نارا تستعبر
وأراك في صدرى دواء شافياً
وأراك داء في العلوق قد استعز
وأراك يأساً في دجايبر الأسي
وأراك في أسلاً تنور وأزغز

وإذا كانت الحركة السابقة قد كشفت من المفارقة التي تستكن في المحبوبة ، فإن الحركة هنا تكشف أبعدها عن المفارقة في المحبوبة ، ولكن من خلالها ولقها على الذات ، بمعنى آخر تقول إنها تتحد الشعور الداخلي للذات تجاه الموضوع .

فكثيراً فعل الرؤية يرتد إلى الداخل لا إلى الخارج ، ويرصد التفاعلات المتغيرة تجاه بعد المحبوبة أو قربها ، وما ينتج من ذلك من تغير الأضواء الملعب التي توازي ذلك الفراق الجسدي ، وعلى هذا النحو يصبح الموضوع مصدر المفارقة التي تمشيها الذات بما فيها من (راحة ، ألم) ، وما فيها من (ياس ، أمل) .

وارتفاع نسبة تردد فعل الرؤية في هذه الحركة إلى ست مرات يعطى مؤشراً على اتساع مساحة المدرك ، واستغراقه لحالي المحبوبة المتقابلتين ، أي أنه كلياً تقدمت الصياغة في رصد المفارقة ، اتسعة خطوطها ، وينصرف الجهد التعبيري إلى تجميع هذه الخطوط في سياقها المهيبة لاستقبالها .

وكما ارتفعت نسبة تردد فعل الرؤية ،
ارتفعت - أيضاً - نسبة تردد عناصر المقارنة
على النحو التالي :

بعد	قرب
دنا	انحدر
نور	فار
دواء	داه
ياس	أمل

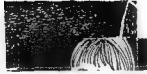
وهي في معظمها مفارقة سياقية تعتمد
على القدرة الخاصة في خلق التركيب
وغرسها في السياق ، ذلك أن (البدن) -
مثلاً - يتقابل مع البعد لا مع (الاتحاد) ،
(والنور) يتقابل مع الظلمة لا مع (النار) ،
فالشاعر يتحرك تركيبياً من خلال الجديد
حيناً ، ومن خلال المألوف حيناً آخر .

ولكن الجدة هنا تتحرك في إطار السلامة
والصحة ، أي إنها جلة محصورة بعيدة عن
الشطط والعيب الذي يؤدي إلى انفلاق
المعنى ، فهي محكومة بالعرف العام من
ناحية وتشلازمات الصياغة من ناحية
أخرى ، (فالإنحدار) - مثلاً - وإن لم يكن
مضاداً (للبدن) فإنه من مسببات (البعد) وهو
القابل الأصل .

ومن الملاحظات على البنية الشكلية أن
تكرار فعل الرؤية يتأخذ طابعاً رأسياً ،
حيث يبدأ كل بيت من أبيات هذه الحركة
به ، وهذا النمط الصياغي يحمل على
تعميق الدلالة ، وذلك بتضجيرها من نقطة
محددة ، ثم يعاد التضجير مرة أخرى في إلحاح
يتجدد مع تجدد الدقة الدلالية .

ويتوافق مع تكرار فعل الرؤية ، تكرار
حرف الجر (في) ، الذي يحيل الرؤية في
بعدها الخارجي ، إلى أبعاد داخلية لا يتكفى
البعد وحده في إدراكها ، ومن ثم يكون
الحرف محولاً للفعل من معنى (الإبصار) إلى
معنى (البصيرة) .

وتتعاون الصورة التشبيهية مع الوسائل
السابقة في إنتاج دلالة هذه الحركة ، حيث
تكاثر أبيتها ، وتداخلت عناصرها ،
بعيت أصبحت الحركة كلها عملية كشف
وظهور ، سواء أكان هذا الكشف ينقل
المجهول إلى المعلوم - كما في البيت الأول -
أم كان ينقل المعنوي إلى المحسوس - كما في
البيت الثاني - أو كان يعقد المقارنة بين
محسوسين يتمايزان في الوضوح - كما في



البيت الثالث - أو ينقل المحسوس إلى
المعنوي - كما في البيت الأخير .

(٥)

ويرتبط المبدع بالحركة الرابعة على الحركة
الثالثة في عملية توليدية ، على معنى أن
الظواهر التقابلية في الحركة الثالثة قد ولدت
بالضرورة الدلالة الكلية في الحركة الرابعة ،
حيث يقول الشاعر :

قد عشتُ في قلبي حبك دائم
يا ويحنا ! فعق بربك تستعز ١٩

ومنى نصير بلا عذاب في المحوى
ونحب لا شكوى هناك ولا صجر
وأراك في دنيا المحبة جنسى
يا جنسى ! فإليك قد طال السفر
ومشمتُ من ترزع توألى بهده
فرح يخالطه على الدنيا الكخر

والحركة في مجملها تدور حول العلاقة
الجندلية بين اليأس والأمل ، وهو ناتج دلالي
لما سبق من حركات تجمع عناصر المقارنة في
المحبوبة ، حيث انمكس كل ذلك في هذه
الحركة فولد التقابل الخفى بين اليأس
والأمل .

وتبديع عناصر اليأس مع مطلع البيت
الأول (العيش في قلبي) واستخدام الفعل
عشت يؤثر في حركة المعنى تأثيراً بالغاً ، إذ
هو فعل مفرغ من الحدث ، خالص
للمزمن ، ومن هنا تصبح (حالة الفلق) زمناً
سالياً في عمر الشاعر ، على معنى توقف
المعر حيناً عند منطقة الفلق ، انتظاراً
لللمحة الانفراج .



وتزداد حدة الفلق عند تعلقه (بالحب) ،
إذ جاءت الصياغة قائلة (بحبك) أي أن
الفلق خالص لإدراك مشاعر المحبوبة ، وهو
أمر يرجع إليها لا إليه ، ومن ثم يشتمل
الفلق ، الذي انعكس اشتغاله تمهيداً في
صرخة لغوية في مطلع الشطر الثامن
(يا ويحنا) ، وهذه الصرخة كانت رسالة
إتذار للطرفين معاً ، لأن الفلق إذا استمر
تحول إلى يأس ، ومن اليأس إلى الراحة ويعمى
لهذا جاءت الجملة الاستغماية (لمنى برك
نستقى) ، وهو استفهام مفرغ من دلالة ملء
بالهفة والتوجع ، ممياً بالحث والإثارة .

وتفريخ الاستفهام من مضمونه الأصل
يضعف من تأثيره الوجداني ، لأنه يتحرك في
غير مجاله الطبيعي ، ومن ثم يحتاج إلى
عملية مأزعة تمهيدية ، وهذا ما جماعت به
الصياغة في مطلع البيت الثامن (منى
نصير) ، وهو وإن كان مفرغاً من التسؤل
ملياً بالتمنى ، لكنه على نحو من الأنحاء
شد من أزر التركيب الاستفهامي السابق
عليه ، ومد دلالاته إلى أكبر مساحة تعبيرية
مكنة .

ويبدو البيت الثاني وقد انصرف في مجله
إلى إفراز مسببات الفلق من العذاب
والشكوى والضجر ، وبشكل الفعل
(نصير) مرحلة زمنية تحولية تنهيا فيها الدلت
للاتصال إلى مساحة زمنية أخرى ، تشكل
حديثاً بوجاهات تنفى الفلق السابق ، أو
تبتدع عنه حل أقل الاحتمالات .

وهذه المساحة الزمنية تختلط بالبعد
المكان في البيت الثالث من خلال :
(دنيا المحبة) (جنسى) (جنسى) ،
فلا اختيارات - هنا - وقعت على معجم

ما يعد مخالفة صريحة وصارخة لقواعد وشروط الاشتراك في المعرض العام - للتخلص منها عن طريق لجنة الفتيات الكريمة ، فإلى عبث وإستهتار هذا من هؤلاء ؟ القدوة بإسادة

إن أية لجنة تحكميم شكلت في الماضي أو سوف تشكل في المستقبل لأية مناسبة معرضاً كان أو غير ذلك ، هي عملية خلافية ، تحصل الشك في قراراتها كما تحصل العكس ، وأياً كانت أخطاء التحكميم فإن إلغاء التحكميم هو قرار سهل غير يحتاج لمعقبات فذة ، وهو ليس حلاً لمشكلة ولكنه خلفاً لمشاكل عديدة ، بالإضافة لدلالاته المعبرة عن منيع للتذكير لدى هؤلاء الفنانين بالإلغاء - درءاً للمشاكل - لا يقل خطورة عن منيع الفاشلين الأدياه مثيري الغبار والمشككين في كل قرار تحكميم لا يحصل أسماؤهم وفي كل لجنة تتجامل عجزهم أو صيغتهم الصبائي ، لتلمذ المسابقة للمعرض العام وكفى هزلاً

عن تحكميم بينالي القاهرة الدولي

أما عن تحكميم بينالي القاهرة الدولي ، فإن إعتقادنا التلّ له ييب أن يقتصر بوجهة نظرنا في أهمية التحكميم بصفة عامة والمذكورة فيما سبق ، حتى نؤكد مرة ثانية أننا لسنا مع أنصار إلغاء التحكميم ، في الدورة الأولى لبينالي القاهرة الدولي ١٩٨٤ كان العرض ناقصاً على الدول العربية وأسفر التحكميم عن فوز مصر بنصف عدد جوائز الدورة ولقنا . . ربما فإن موقع مصر الريادي تاريخياً يسمح بذلك ، خاصة وأن بعض الدول العربية التي لها تاريخ أيضاً لم تشارك في تلك الدورة . وفي الدورة الثانية لبينالي ١٩٨٦ ، وبعد إشتراك بعض الدول الأوروبية على ثلاث جوائز البينالي ، وفي الدورة الأخيرة المقامة حالياً ، حصلت مصر أيضاً على ثلاث جوائز البينالي أيضاً بل وصل جائزة البينالي الكبرى المقررة لأول مرة في هذه الدورة والمسماة بجائزة النيل الكبرى . أفلا يستدعي الأمر وقفة تأملية هادئة ؟

ماذا ؟ جرى ؟ . . وبلا عقد إحساس بالدونية وبلا عقد مغالاة في تقدير الذات ، علينا أن ننظر للأمر نظرة تحليلية عبر أسئلة ثلاثية : (١) هل وصل مستوى فنانياتنا فجأة لتلك الذروة كما ونوعاً (ثلاث الجوائز بالإضافة للجائزة الكبرى) ؟ (٢) أم أن حصروم على تلك الجوائز هو تفوق نسبي نجم عن مشاركة هزيمة من الدول التي لم ترسل لنا من يمثلها عملياً حقيقياً ومشرفاً ؟

(٣) أم أن الثغرة تكمن في عدم توفيق لجنة التحكميم ؟ إننا نعتقد أن الأجابه هي بعض من كل هذا ، فأما عن مستوى فننا المصري المشارك في المعرض ، فلم يكن متجانساً على الإطلاق ، كما لم يكن معبراً - جالاً - عن أفضل اختياراتنا لثل هذه المناسبة ، التي نسعى أن تكون « دولية » لا بالإسم ، لقد شاركنا في التصوير بأعمال جيدة لفنانين هما فرغل عبد الحفيظ وأحمد سليم ، وفرغل يعد واحداً من أبرز الأسما الحالية في الحركة التشكيلية المصرية . وأعماله مناسبة تماماً للمشاركة في مثل هذه التوعية من الأمراض نظراً لما يملكه من خيال قادر على إحداث الدهشة لدى المشاهدين ذلك عبر قدرات تقنية وأساليب إبداعية عميقة بقدر من المهارة والحلق أما عن مشاركتنا في مجال الحفر ، فقد كانت متواضعة تارة في اختيار الفنان وتارة أخرى في إختيار الأعمال المناسبة لنوع تلك العروض ، وأما عن النحت فلا أجد كلمات أخف وقعاً يعد محاولات عديدة من كلمتي « دون المستوى » . فلا أدري - أو أدري ولا أربح - عن الأسس التي يقتصاها نخيار من يمثلنا ، بما فيها طرف « من عليه السور » ؟ في تلك المعارض . أما عن السؤال الثاني والمتعلق بتمثيل الدول في هذا المعرض ، فنسأل عنه تلك الدول ، وإن كنا نعرف يقيناً جزءاً من الإجابة ، وهو الخاص بعلم ثقة بعض الدول في قدرتها على التنظيم وفي مدى جديتها في العملية التحكيمية ، وهذا في ذلك شواهد من الماضي القريب . ولمم بالإضافة إلى إفتقاد روح المنافسة والدافعية على المشاركة ، فالقيم المادية

لجوائز بينالي القاهرة الوليد . الذي ليس له تاريخ - هزيمة . . هزيمة ، وأرى سهولة تدارك ذلك لو أردنا ، فيبتكاليف الكثير من حفلات الاستقبال - التي نعلم ولا ننكر أهميتها - يمكننا مضاعفة قيم الجوائز أضعافاً كثيرة بحيث تمثل عنصراً لجلب الفنانين وحتمهم على المنافسة القوية ، كما يمكننا أيضاً أن نطبع للفنانين أعمالهم بطريفة أكثر جاذبية بالألوان في مطبوعات المعرض ، وهذا أيضاً عامل جذب أشد أهمية من حفلات العشاء والكوكيتل أو ما شابه ذلك من البود الكثيرة التي لها أهمية ثانوية .

أما عن السؤال الثالث والمتعلق بلجنة التحكميم ، فليأخذى بدء ، أية صفة للجنة تتكون من - أربعة أفراد فقط لا غير - إثنان مصريان وفرنسي وأسباني - تجعلنا نتفحها - « لجنة التحكميم الدولية » ؟ - لجنة رئيسها مصري هو في نفس الوقت « رئيس البينالي » ، وهو المصور عز الدين حمدة ، وأعضاؤها هم الفنان الكبير حسين بيكار - الذي نعرف قدره وزاهته - والنائد الأسباني خوليو ان جاييجو JULIAN GAYGO والنائد الفرنسي ميشيل جيبسون MICHEL GIBSON واعتذر عن الحضور النائد الإيطالي « ساساني » SASANI هذه اللجنة لا نشك في نزاهتها على الإطلاق ، ولكننا ندهى عدم تمثيلها لصفة الدولية فضلاً عن أن قراراتها تبين لنا عن صعوبة وصفها بالمحايدة ، ولا تستبعد وقوعها - نفسياً - دون أن تدري تحت تأثيرات غير مباشرة لبدأ « إكرام الضيف » مما يستتبعه من رد التحية وتمثلها أو أحسن منها أي « إكرام للضيف » والضيعة في النهاية هو ذلك الوليد الذي نسعى لنحو إكتسابه صفة « دولية » كنوع من الشرعية الفعلية ، متمثلاً في مشاركة حقيقة قوية من جميع الأطراف ونظرة أكثر جدي من الضيف المنظم

انظر صور الموضوع



موقع الأسلوبية على الخريطة الأسنسية المعاصرة

د. فتح الله سليمان

تعد الأسلوبية من أحدث ما تمخضت عنه علوم اللغة في العصر الحديث ، وهي أحد مجالات نقد الأدب اعتماداً على بنيتها اللغوية دون ما عداها من مؤثرات اجتماعية أو سياسية ، أو فكرية ، أو غير ذلك ، أي أنها تعنى دراسة النص ووصف طريقة الصياغة والتعبير .

والأسلوبية وعلم الأسلوب مصطلحان مترادفان ، ويعمل كثير من الباحثين على استخدام أحدهما ، لأن هناك من يزعم أن هذا المجال من مجالات البحث اللغوي وأنقضى ليس علماً .

وعلى الرغم من أن الأسلوبية نشأت في إطار علم اللغة ، وأن مؤسسيها الأوائل هم - في الأصل - لغويون ، إلا أن ثمة اتجاهات ثلاثة في تحديد موقع الأسلوبية على الخريطة الأسنسية .

الاتجاه الأول : الأسلوبية فرع من فروع علم اللغة ، ويتزعم هذا الاتجاه الناقد الأمريكي رينيه ويليكل Rene Wellek وتيرنر G. W. Turner ، وإبستين E. J. Epstein .

وإذا سلمنا بهذا الاتجاه وجب علينا مناقشة تساؤل مهم يتصل في أنه إذا كانت الأسلوبية فرعاً من فروع علم اللغة فهل يمكننا القول إنها علم مثله ؟

ينبغي أولاً أن نثبت أن علم اللغة « علم » لأن هناك من يدعي غير ذلك ، ومن هؤلاء هاوسهولدر Fred W. Householder الذي يزعم في كتابه Re-view in International journal of American Linguistics. أن علم اللغة ليس علماً .

الاتجاه الثالث : الأسلوبية مرحلة وسطى بين النقد الأدبي وعلم اللغة ، ويرى أصحاب هذا الاتجاه أن الأسلوبية تحل محل موقفاً وسطاً بين النقد الأدبي وعلم اللغة بل هي - في نظرم - تحوى كليهما معاً ، ودليل ذلك أن « التركيب الاشتقاقي للكلمة يشير إلى أن المقطع Style يتصل بالنقد ، والمقطع Istics يرتبط بعلم اللغة » (١) .

وعلى الرغم مما يبدو من تباعد اتجاهي النقد الأدبي وعلم اللغة ، إذ يستطيع المرء أن يسلك طريقاً لغوياً دون الإشارة إلى النقد الأدبي ، كما أنه يمكن ممارسة النقد الأدبي دون أية إشارة إلى علم اللغة ، إلا أن هذا لا ينفي ارتباطهما ، وأبينة ذلك أن من اللغويين من يرى أن الناقد لا يمكنه استكمال العملية النقدية مستغنياً عن علم اللغة ، لأنه لا بد من دخوله في مناقشات لغوية (٢) .

ونرى أن هذا الاتجاه هو أقرب الاتجاهات إلى القبول ، من حيث إن الأسلوبية عندما ترتبط بهما وترتبط بينهما إنما تعتمد على لغة النص بوصفها مخلصاً لتحليل ظواهره ودراسة العلاقات التي تنظمها سياقاته ، وأما بهذا تقدم للنقاد منهجاً لغوياً يمكن على أساسه أن يمارس نقده الموضوعي .

وارتباط الأسلوبية بهذين النظامين لا يخل باستقلاليتها ، فالتفاعل بين العلوم المختلفة ، والتأثير والتأثر ، كلها سمات صارت تميز العلوم المصرية ◆

- 1) Turner, G. W. "Stylistics", A Pelican Books, London, 1973, P. 239.
- 2) Sayce, R. A. "Style in French Prose, A Method of Analysis", Oxford University Press 1958, p. 3
- 3) Spitzer, Leo: "Linguistics and Literary History, Essays in Stylistics", New York, 1962. p. 10.
- 4) Widdowson. H. G. "Stylistics and the Teaching of Literature", Longman Group Limited, London, 1979, P. 3.
- 5) Ibid, P. 3.

ونقول إن أية ظاهرة Phenomena يمكن دراستها بطريقة علمية ، كما يمكن بحثها بطريقة أخرى غير علمية ، والفصل في ذلك ليس ماهية الظاهرة ذاتها وإنما الوسيلة التي تعالج بها ، وإذا كان علم اللغة يدرس اللغة دراسة علمية تنبئ على الموضوعية واتقاء الذاتية ، إذن يمكننا أن نقرر أن علم اللغة « علم » .

ولما كانت الأسلوبية - حسب هذا الاتجاه - مرتبطة بعلم اللغة إلى الحد الذي أصبحت فيه جزءاً منه ، وإذا كانت دراستها تقسم - في المقام الأول - على التحليل اللغوي ، الذي يركز على وصف الموضوعية ، وهي شرط لازم لأي علم ، إذن يمكننا أن نقرر أن الأسلوبية « علم » ونقول هذا رغم أن تيرنر - وهو أحد الذين شددوا على وجوب ارتباط الأسلوبية بعلم اللغة - ينفي عنها أن تكون علماً . (٣) .

الاتجاه الثالث : الأسلوبية حلقة وصل بين اللغة والأدب ، ومن أنصار هذا الاتجاه ستيفن أولمان Stephen Ullmann وسايكس R. A. Sayce وشيترز Leo Spitzer . ويرى هؤلاء أن الأسلوبية يمكن أن تكون حلقة الوصل بين الدراسة العلمية للغة والدراسة الأدبية للأسلوب (٤) وأنها يمكن أن تقيم جسراً بين علم اللغة والتاريخ الأدبي . (٥) .

وثمة أمر ينبغي أن ننبه إليه ، وهو أنه إذا كان البحث الأسلوبي بحثاً في « أدب » فإن هذا لا يعنى أنه يجوز له أن يتجه في مناهات الأدب ، وتستغرقه مضاميه ، ونحوه في النهاية إلى انطباعات .

مجلة

القاهرة

المجلة الثقافية الأولى

أدب • فكر • فن

تصدر

منتصف كل شهر

كتاب الفياضة
السيد
العضو

الكشاف السنوي (فبراير ١٩٨٨ - يناير ١٩٨٩ م)

أولا : الموضوع

١ - الافتتاحية :

الموضوع	المؤلف مترجم	العدد	الصفحة التاريخ
١ الأدب رؤية داخلية .	د. إبراهيم حنيفة .	٨١	٣ ١٥ مارس ١٩٨٨ م .
٢ تعليق .	د. إبراهيم حنيفة .	٨٨	٧ ١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
٣ حركة النقد والرواية المصرية .	د. إبراهيم حنيفة .	٨٦	٣ ١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
٤ حكمية من التراث إلى اليوم .	د. إبراهيم حنيفة .	٨٧	٣ ١٥ مايو ١٩٨٨ م .
٥ أسبانيا والتعبير الفني .	نجيب محفوظ .	٩٠	٤ ١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
٦ حل عاشق الأنواع الأدبية .	د. إبراهيم حنيفة .	٨٤	٣ ١٥ يونيو ١٩٨٨ م .
٧ فنني رضوان في مسرحية دالة	د. إبراهيم حنيفة .	٨٩	٤ ١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
٨ في لفظي النقد : الوحدات	د. إبراهيم حنيفة .	٨٨	٣ ١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
٩ لقصائد على سائر القوس .	د. إبراهيم حنيفة .	٨٢	٣ ١٥ أبريل ١٩٨٨ م .
١٠ لزوم مالا يلزم في تشكيل	د. إبراهيم حنيفة .	٨٧	٣ ١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
١١ مسرحية ديك الفلق :	نجيب محفوظ .	٩١	٧ ١٥ يناير ١٩٨٩ م .
١٢ نص كلمة نجيب محفوظ في	د. إبراهيم حنيفة .	٨٥	٣ ١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
١٣ الأكاديمية السويدية .	د. إبراهيم حنيفة .	٨٠	٥ ١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
١٤ مبارك من زهرة السلاخ .	د. إبراهيم حنيفة .	٨٠	٣ ١٥ فبراير ١٩٨٨ م .

٢ - البيلوجرافيا :

الموضوع	إعداد	العدد	الصفحة التاريخ
١ بيلوجرافيا الأدب الكبير نجيب محفوظ .	عصام عبد الله .	٩٠	٥٨ ١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
٢ بيلوجرافيا من الرواية المصرية .	د. طه وافي .	٨٨	٥٨ ١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
٣ ١ - من البداية وحتى عام ١٩٧٤ م	حسن سرور .	٨٨	٦٣ ١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
٤ ٢ - من عام ١٩٧٥ إلى ١٩٨٧ م	د. إبراهيم حنيفة .	٨٩	٩ ١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
٥ بيلوجرافيا لمسرحيات أمين صدقي .	د. نجوى حقاوي .	٨٠	٣٤ ١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
٦ بيلوجرافيا أصالة حسن الإمام .	عماد قاسم .	٨١	٩٦ ١٥ مارس ١٩٨٨ م .
٧ تعريف بالراجلين .	عصام عبد الله .	٨٩	٥٦ ١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
٨ (د. حسن فوزي - فنني رضوان -	عبد صدقي .	٨٧	٧٢ ١٥ أبريل ١٩٨٨ م .

٣ - التحقيقات :

م	الموضوع	أجره	المعد	الصفحة التاريخ
١	حوارات في الرواية المصرية : ١ - مع د. سيد حامد النسيج . ٢ - مع سامي عطية . ٣ - مع د. عبد المنعم تليمة .	عصام عبد الله .	٨٧ ٥٨	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
٢	حول أسسات القصة في أدب نجيب محفوظ : (د. عبد المنعم تليمة - د. محمد عثمان - د. أحمد عثمان) .	قطب عبد الميزيز يسوي .	٩٠ ٦٤	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .

٤ - التعليقات والآراء :

م	الموضوع	الكتاب	المعد	الصفحة التاريخ
١	أزمة الأدب القارئ أم أزمة البحث العلمي ؟	د. مجدى يوسف .	٨٩ ٨٨	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
٢	بداية الرحلات عند قدماء العرب .	كروثر وستم كيال .	٨٩ ٨٥	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
٣	السبب والتصور الفني مقال مجهول لتجيب محفوظ .	نبيل فرج .	٩٠ ٥٦	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .

٥ - الحوارات :

م	الموضوع	أجره	المعد	الصفحة التاريخ
١	أدريس : أشهر أئني أجريه من المستطيل .	مهدي محمد مصطفى .	٨٤ ٧١	١٥ يونيو ١٩٨٨ م .
٢	إشكالية النقد العربي : حوار د. شكرى عياد .	عصام عبد الله .	٨٥ ٢٠	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
٣	دراسة حول البطال الشعبي .	فاروق عورابيد .	٨٩ ٩٠	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
٤	حديث لم يسبق نشره مع ميخائيل نعيمة منذ ٢١ عاماً .	محمد صفى .	٨٧ ٦٨	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
٥	حوار مع الألب الدكتور جورج قنوق .	عصام عبد الله .	٨٠ ٦٧	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
٦	حوار مع الدكتور محمود على مكي الحافظ على الجائزة الأولى للملك فصل .	قطب عبد الميزيز يسوي .	٨٧ ٧٧	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
٧	حوار مع الشاعر الفلسطيني محمد حبيب القاضي . حول فكرة الشعر الفلسطيني في الأرض المحتلة .	قطب عبد الميزيز يسوي .	٨٩ ٨٠	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
٨	حوار مع الشاعر محمد إبراهيم أبو سنه .	عواطف رئيس .	٨٣ ٨٦	١٥ مايو ١٩٨٨ م .
٩	حوار مع الشاعر للفرح محمد بنيس	مهدي محمد مصطفى .	٩١ ٥٤	١٥ يناير ١٩٨٩ م .
١٠	حوار مع الطاهر وطار أدب الجزائر .	نبيل قاسم .	٨٠ ٧٦	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
١١	حوار مع الفاضل بجائزة الدولة التشجيعية في الفلسفة الدكتور محمد مجدى الجزيري .	عصام عبد الله .	٩٠ ٨٠	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
١٢	حوار مع القاص محمد جبريل .	على عبد الفتاح .	٨٤ ٥٢	١٥ يونيو ١٩٨٨ م .
١٣	حوار مع القاص محمد مستجاب .	حسن سرور .	٨١ ٩٠	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
١٤	حوار مع الكاتب المسرحي الكبير سعد الدين وجيه .	عصام عبد الله .	٨٦ ٦٩	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .

١٥	حوار مع المنظر المسرحي البولندي : « جيرسي كوتاج » .	د. أحمد مسخوخ .	٨٢	٨٤	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
١٦	حوار مع نجيب محفوظ .	د. أحمد عثمان .	٩١	٤٤	١٥ يناير ١٩٨٨ م .
١٧	حوار مع نهاد شريف . حوار أدب أخلاق العلمى .	عيسى محمود عامر .	٨٥	٤٠	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
١٨	« لقد انقلب العرب » حوار مع المفكر الكبير د. فؤاد زكريا .	مصطفى عبد الله .	٨٨	٧٨	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .

٦ = الدراسات :

٢	الموضوع	الكاتب مؤلف مترجم	العدد	الصفحة التاريخ
١	ابن رشد وواقعا الفكرى المعاصر .	د. عاكف العراقي .	٨٠	٣٦ ١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
٢	الأديب ثروت أباطة وهابية الديكتاتورية .	مهدي بندق .	٨٦	٤٤ ١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
٣	أزمة التعبير الإنسان في « قرية ظلمة » .	تيسم جمل .	٨٦	٣٩ ١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
٤	الأسطورة والعلم دراسة في فنون أم حاسم .	د. أحمد حسن الدين الحسيني .	٨٧	٩ ١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
٥	إطالة على الشعر اليوناني المعاصر « الشاعر اليوناني سافندريس وأريون عاماً من الشعر » .	د. تيسم عطية .	٨٥	١٧ ١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
٦	إثرائات القديس أوغسطين .	د. زينب محمود الحصري .	٨٤	١٨ ١٥ يولية ١٩٨٨ م .
٧	اكتشاف نصيدة جديدة لوليم شكسبير .	ياسر توفيق .	٨٤	٦ ١٥ يولية ١٩٨٨ م .
٨	الإنسان في عالم سكتية فؤاد .	د. سامية أحمد أسعد .	٨٦	٥ ١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
٩	الإنسان والكتك وتصاوير يحيى الطاهر عبد الله .	شافى صلاح الدين .	٨٨	٥٣ ١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
١٠	أهم الحقائق عن توفيق الحكيم .	فؤاد دويارة .	٨٢	٢٢ ١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
١١	بداية ونبأه للمصون ... و . والشخصية .	د. مكي وادي .	٨٨	٤٠ ١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
١٢	بطل من هذا الزمان قراءة لرواية « بيت الياسون » .	عائدة لطفي .	٨٨	٣٤ ١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
١٣	البنية الرواية وآليات الرقابة الذاتية .	د. صبرى حلف .	٨٨	١٤ ١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
١٤	بيتر أبراهامز ورواى من جنوب أفريقيا .	فؤاد فتندل .	٨٠	٢٤ ١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
١٥	تجربيون بلا تجارب ويبرون بلا تجريبية (تحليل مفهوم التجريبية في الفلسفة) .	د. بدوى عبد اللطيف محمد .	٨٠	١٠ ١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
١٦	تراث عبد الحليم يوسف .	مصطفى شحمان جاد .	٨٩	٢١ ١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
١٧	تقنيات الحكاية في روايات أموار الحرافة .	جمال نجيب التلاوى .	٨٧	٤٤ ١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
١٨	توثيق العناصر التراثية في « هذا الصوت وأصوات » .	مراد عبد الرحمن مبروك .	٨٠	١٥ ١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
١٩	ثروت أباطة في الرواية العربية .	د. عبد الميز شرف .	٨٧	٣٦ ١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
٢٠	جدلية الزمان في أدب جمال الخطاط الرواى .	حسن خضر .	٨٧	٣٢ ١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
٢١	جماليات النص الرواى دراسة في أصناف يوسف القعيد .	سوزن شحافة .	٨٨	٢٨ ١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
٢٢	جورج لوكاتش والمفكر البشمال المعاصر .	د. رمضان بسطاوىسى .	٨٢	١٦ ١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
٢٣	الحداثة والفلسفة الرواية عند نجيب محفوظ .	إبراهيم نصحي .	٩١	١٣ ١٥ يناير ١٩٨٩ م .

٢٤	الحسن التارغني في أدب تجيب محفوظ .	٩١	٣٢	١٥ يناير ١٩٨٩ م .	عمري شليم .
٢٥	الحضارة الإسلامية .	٨٢	١٠	١٥ أبريل ١٩٨٨ م .	برنارد لويس .
٢٦	حوارات تجيب محفوظ .	٩٠	٤٣	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .	حسن حسين شكري .
٢٧	حول الاستمرارية والواقعية في الرواية السفسطائية .	٨١	٢٥	١٥ مارس ١٩٨٨ م .	محمد محمود عبد الرزاق . مأمون (محمد) علي .
٢٨	خواطر وكبريات : د. حسين فوزي ومسيرة التفوق المرمي .	٨٩	١٨	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .	عبد الحميد توفيق زكي .
٢٩	دراسة في قضايا العالم الروائي عند أمين ريان . حافة الليل : رؤية البصر والبصيرة .	٨٦	٤٦	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .	د. رمضان بطلون .
٣٠	الدكتور حسين فوزي ١٩٠٠ - ١٩٨٨ بأوراما ثقافية وفكرية .	٨٩	١٤	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .	لمى الخطمي .
٣١	الدكتور يحيى حوى والبحث عن واقع الإنسان .	٨٩	٢٧	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .	د. عاطف المراني .
٣٢	رحلة الرواية الفلسفية .	٨٣	١١	١٥ مايو ١٩٨٨ م .	أحمد عمر شافعي .
٣٣	رحلة في قصيدة تحت الأنظار للغيتوري .	٨٢	٣٢	١٥ أبريل ١٩٨٨ م .	د. كمال نجات .
٣٤	رؤية السنجاد .	٨٩	١٠	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .	د. نعيم حلية .
٣٥	روايات محفوظ في السبعينات .	٩٠	٢٧	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .	د. ماهر شافعي فريد .
٣٦	« الرواية الفارقة » بينمازاة الدولة التشجيعية .. بين السياسة والتاريخ ؟ حكاية المواطن والضيابط .	٨٨	٣٦	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .	فهمس الدين موسى .
٣٧	رواية « يوم قتل الزعيم » دراسة تطبيقية صورتان للحدث الواحد .	٩١	١٦	١٥ يناير ١٩٨٩ م .	جمال عبد القصور .
٣٨	الزمن في رواية تجيب محفوظ « ألباني من الزمن ساعة » .	٩٠	٣٦	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .	مصطفى عبد الغني .
٣٩	الزمن واللغة في رواية عبد جبر ثلاثية سبيل الشخص .	٨٨	٤٦	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .	مصطفى عبد الغني .
٤٠	شاعرية اللغة في روايات لؤاد فتندل .	٨٦	٢٨	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .	محمد أبو أحمد .
٤١	الخصبة الروائية والتيقظ الأسطوري عند صبري موسى .	٨٦	٢٢	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .	مراد عبد الرحمن سريوك .
٤٢	شعر الشريف الرضي بين الطبع والتكلف .	٨٩	٣٢	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .	محمد سيد كيلاني .
٤٣	شعر ميخائيل نعيمة بين الروحية والمادية .	٨٢	٢٥	١٥ أبريل ١٩٨٨ م .	أحمد حسين الطمحاوي .
٤٤	الفك من الغزالي إلى ديكتاتورية .	٨٥	٦	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .	د. أيمن طريف الخولي .
٤٥	مشمشون وحيلة في مسرح معون بيسو .	٨٥	٢٤	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .	د. نجوى عاقوس .
٤٦	صعود الحكم في شكوى الحيوان من ظلم الإنسان .	٨٣	٥٠	١٥ مايو ١٩٨٨ م .	يوسف الشاروني .
٤٧	صورة الذات وصورة الآخر . محاولة أولية لفهم الشخصية المصرية من خلال بعض أعمال يوسف إدريس والرواية .	٨٦	١٥	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .	د. شاذلي عبد الحميد .
٤٨	طه حسين في باكورة أعماله .	٨١	٢٠	١٥ مارس ١٩٨٨ م .	محمد سيد كيلاني .
٤٩	عالم الخلق والسلوك النضال إلى وحدة الإنجاز المعنوي .	٨٥	٣٠	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .	يوسف الحويجاني .
٥٠	عقيدة المهدي المنتظر من منظور للسني .	٨١	١٦	١٥ مارس ١٩٨٨ م .	د. أحمد محمود صبيحي .
٥١	في تاريخ الثقافة المصرية : جامعة أديب المروية والفكرية العربية في مصر .	٨٤	١١	١٥ يونيو ١٩٨٨ م .	د. خالد محمد تميم .
٥٢	قراءة في روايات إقبال بركة .	٨٨	٨	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .	د. سامية أحمد أحمد .

٥٣	قراءة للغة الرمز في رواية لفرانز كافكا و المحاكمة .	٨١	١٢	١٥ مارس ١٩٨٨ م .	إيريك فروم . إيراهيم قنديل .
٥٤	القلق في حياة الأديب .	٨٤	٢١	١٥ يونيو ١٩٨٨ م	يوسف ميخائيل أسعد .
٥٥	الجنة و الواقع المأساوي ودراما السقوط الفردي .	٨٦	١٢	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م	عبد كتيك .
٥٦	مالك الحزين : الحركة وعبور الجواز .	٨٥	١٠	١٥ يوليو ١٩٨٨ م	د. شاكور عبد الحميد .
٥٧	دراسة طوبولوجية .	٩١	٢٨	١٥ يناير ١٩٨٩ م .	جمال نجيب التلاوي .
٥٨	المتغير الإجمالي في رواية الحب فوق هضبة الهرم .	٨٧	٢٠	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .	مصطفى عبد الغني .
٥٩	مدخل إلى الرواية السياسية عند إحسان عبد القدوس .	٨٠	٢٠	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .	د. محمد عبد النعم عطاف .
٦٠	مرحلة الوعي بأبعاد التجربة في شعر نازك الملائكة .	٨٠	٦	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .	د. السيد نصر الدين السيد .
٦١	المستقبلية (٢) إدارة المستقبل .	٨٦	٣٤	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .	جمال نجيب التلاوي .
٦٢	مستويات النص في رواية و مسافة بين الوجه والفتاح .	٨١	٢٧	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .	د. نجوى هاتوس .
٦٣	مسرح أمين صدقي .	٨٤	٢٨	١٥ يونيو ١٩٨٨ م .	د. سمير سرحان .
٦٤	النفوس في العالم الغربي من النقد الحديث إلى البنيوية .	٨٤	٢٤	١٥ يونيو ١٩٨٨ م .	د. صلاح قطب .
٦٥	مصر في شعر د. جبي .	٨٣	٣٠	١٥ مايو ١٩٨٨ م .	د. عبد الحميد حمام .
٦٦	معارضة العرب و : علاقة الشعر بالفتنة .	٩١	٢٢	١٥ يناير ١٩٨٩ م .	محمد كتيك .
٦٧	مغامرة الأبدان في قصص نجيب محفوظ .	٨٣	٤١	١٥ مايو ١٩٨٨ م .	د. شاكور عبد الحميد .
٦٨	اللامع الأسطورية في رواية المسافات .	٨٨	٢٤	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .	محمد كتيك .
٦٩	ملائح الرقبة الأبدانية في رواية مالك الحزين .	٨٣	٥	١٥ مايو ١٩٨٨ م .	د. مصطفى عازز .
٧٠	من اتجاهات الرواية الفرنسية المعاصرة ريتة فالتة : وأب موضوعه البسطاء .	٩٠	٣٤	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .	أحمد حسين الطماوي .
٧١	من الأدب السياسي عند نجيب محفوظ و الكرنك .	٨٨	١٧	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .	الدانيل طه .
٧٢	من أوراق أبي الطيب المتنبي : التطبيق لتزييف التراث .	٨٣	١٨	١٥ مايو ١٩٨٨ م .	د. كاظم عمرو .
٧٣	الروحية الفنية من منظور الواقع .	٨٢	٢٩	١٥ أبريل ١٩٨٨ م .	إيراهيم قنديل .
٧٤	ميخائيل باكتين والليلة الكبيرة .	٩٠	٣٩	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .	د. محمد نجيب التلاوي .
٧٥	نجيب محفوظ ورواية البر .	٩١	٥	١٥ يناير ١٩٨٨ م .	د. محمود حافظ السيد .
٧٦	نجيب محفوظ وعصره اللغوي .	٨٧	١٥	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .	د. محمد شبل الكومي .
٧٧	نجيب محفوظ والوروث الشعبي .	٩١	١٩	١٥ يناير ١٩٨٨ م .	عبد الرحمن أبو حوف .
٧٨	دراسة لمفصلة الجرافيش .	٨١	٦	١٥ مارس ١٩٨٨ م .	د. سيد محمود القمني .
٧٩	خط المثلث الباسري في روايات نجيب محفوظ .	٨٧	٥٠	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .	مراد عبد الرحمن ميروك .
٨٠	هل بين القراءة الكمية ؟	٩٠	١٣	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .	د. حامد أبو أحمد .
٨١	تصحيح مغالطات .	٩٠	٢٠	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .	د. محمد شبل الكومي .
٨٢	الواقع الأسطوري في روايات جواه طاهر .	٨٧	٢٥	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .	عبد الغني داود .
٨٣	الواقعية النقدية في أدب نجيب محفوظ .	٩٠	٦	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .	د. غالي شكرى .
٨٤	الوجود والحركة عند نجيب محفوظ .				
٨٥	دراسة في رواية زقاق المدق .				
٨٦	يوسف جوهري بانوراما عالمه الروائي .				
٨٧	بوميات الفرخ في كتاب الأحزان .				

٧ = الرسائل الجامعية :

الموضوع	عرض	المعد	الصفحة التاريخ
١ . إلهامات القيام المصري للمعاصر من سنة ١٩٧٥ إلى سنة ١٩٨٥ م وتوقعات المستقبل .	قطب عبد العزيز يسوي .	٨٤	٥٧ ١٥ يونيو ١٩٨٨ م .
٢ أثر التفريغ الاجتماعية على الشكل الروائي في مصر . من سنة ١٩٦٥ إلى سنة ١٩٨٥ م .	قطب عبد العزيز يسوي .	٨٣	٦٦ ١٥ مايو ١٩٨٨ م .
٣ تأثيرت . س . إليوت على السرخ الشعري لصالح عبد الصبور .	مراد عبد الرحمن مبروك .	٨١	٧٨ ١٥ مارس ١٩٨٨ م .
٤ لثانية نجيب محفوظ . عصائص اللغة الشعرية في سرخ صلاح عبد الصبور .	جهاد عبد الجبار الكيسى .	٩١	٩٠ ١٥ يناير ١٩٨٩ م .
٥ طه حسين في مسيرة الرواية العربية في مصر .	حسن سرور .	٨٥	٩١ ١٥ يناير ١٩٨٨ م .
٦ لثانية نجيب محفوظ : دراسة فنية من ١٩٦٧ - ١٩٧٧	مراد عبد الرحمن مبروك .	٨٨	١٠٧ ١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
٧	مراد عبد الرحمن مبروك .	٩٠	٥١ ١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .

٨ = الرسائل الخارجية :

الموضوع	المكتسب مؤلف مترجم	المعد	الصفحة التاريخ
١ أشدود عطاء المسرح الأسباني « فونيق أو بيغونا » المسلوحة على مسرح الشرف الشعبي . (رسالة أسبانيا)	حسن عطية : .	٨٩	٩٤ ١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
٢ حول معرض الفنون الشعبية المصرية في مدريد . (رسالة إسبانيا)	حسن عطية .	٨١	٦٦ ١٥ مارس ١٩٨٨ م .
٣ حول مهرجان دمشق للمسرح الحديث عظم . (رسالة دمشق)	حسن سعد .	٩١	٦٦ ١٥ يناير ١٩٨٨ م .
٤ مؤتمر الرواية العربية في المغرب أسئلة الرواية ورواية الأجيال . (رسالة المغرب)	لمري البشير . إدريس الخوري .	٨١	٦٦ ١٥ مارس ١٩٨٨ م .
٥ طائر الحب والسلام بين الأديان يخلق في سماء إيطاليا : حول المؤتمر الأممي للسلام بين الأديان للمتحقق بمدينة أسيزي . (رسالة إيطاليا)	د . عاطف العراقي .	٩١	٦٦ ١٥ يناير ١٩٨٩ م .
٦ عرض الجليل فيلم فلسطين . (رسالة لندن)	توفيق حنا .	٨١	٥٨ ١٥ مارس ١٩٨٨ م .
٧ المرشد الشري التأسع : بين ارتداد الشعر ووجود الدراسات النقدية . (رسالة بغداد)	مهدي محمد مصطفى .	٩١	٤٨ ١٥ يناير ١٩٨٩ م .
٨ مهرجان بغداد المسرحي العربي الثاني . (رسالة بغداد) .	صفوت سلطان .	٨١	٥٤ ١٥ مارس ١٩٨٨ م .
٩ مهرجان التراث والثقافة . (رسالة الرياض)	عبد الحميد حواس .	٨٣	٨٠ ١٥ مايو ١٩٨٨ م .
١٠ مؤتمر النقد الأدبي الثاني . (رسالة الأردن)	د . سعد أبو الرضا .	٨٧	٨٤ ١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
١١ نشاطات معهد العالم العربي الثقافي . (رسالة باريس)	مكي لوزين .	٨٧	٨٨ ١٥ فبراير ١٩٨٨ م .

م	الموضوع	المؤلف	الكتاب	العدد	الصفحة التاريخ
١	أحلام هند وكاميليا . عند ما يتحول الواقع المر إلى فن جميل .	أحمد عبد الله .		٨٧	٨٠ ١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
٢	الطفل الهزيم في السبيل المصرية .	أحمد عبد الله .		٨٤	٨٢ ١٥ يونيو ١٩٨٨ م .
٣	حول مهرجان لوكاترو السينمائي الدولي - ٤٩ .	فوزى سليمان .		٨٨	٩٢ ١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
٤	دورة خبة لمهرجان القاهرة السينمائي .	فوزى سليمان .		٩١	٧٨ ١٥ يناير ١٩٨٩ م .
٥	وحمل طرح سينمائي كبير : حسن الإمام من الرواية الشعبية إلى الأدب العربي .	عمود قاسم .		٨١	٩٣ ١٥ مارس ١٩٨٨ م .
٦	روايات نجيب محفوظ على الشاشة وروايات خلفان للطريق (دراسة مقارنة بين الرواية ولفيلم وصمة عار والطريق) .	أحمد عبد الله .		٩٠	٨٣ ١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
٧	زوجة رجل مهم . . . تلك النوايا وتلك الدراما .	سمير فريد .		٨٤	٧٧ ١٥ يونيو ١٩٨٨ م .
٨	سلطان الطفل في السبيل المصرية .	أحمد عبد الله .		٨٩	٧٦ ١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
٩	سبيل العرب : حرب الفلسطينيين .	د. جمال عبد الناصر .		٨٢	٦٠ ١٥ أبريل ١٩٨٨ م .
١٠	سبيل العرب : عوارق الطبيعة .	د. جمال عبد الناصر .		٨٥	٧٤ ١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
١١	سبيل العرب : الرحيل إلى العالم الآخر .	د. جمال عبد الناصر .		٨٦	٦٢ ١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
١٢	سبيل العرب : وحوش القبر .	د. جمال عبد الناصر .		٨٣	٧٠ ١٥ مايو ١٩٨٨ م .
١٣	الشخصيات الغامضة من قاع المجتمع إلى قمة البطولة .	شاهيناز لاهدي .		٨٠	٨٤ ١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
١٤	عندما جاء الطوفان في زمن حاتم زهران .	أحمد عبد الله .		٨٢	٥٤ ١٥ أبريل ١٩٨٨ م .
١٥	في مفهوم الفيلم التسجيلي .	سمير فريد .		٨٧	٧٥ ١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
١٦	المسافرون . . في السبيل المصرية .	د. رفيع الصبان .		٨١	٩٨ ١٥ مارس ١٩٨٨ م .
١٧	من أفلام الموسم : البهرون .	أحمد عبد الله .		٨٠	٨٠ ١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
١٨	من أفلام الموسم : ضربة معلم .	محمد الطيب .		٨٠	٨٧ ١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
١٩	من « الحب والكلاب » إلى الحرافيش .	توفيق حنا .		٨٦	٥٨ ١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
٢٠	مهرجان الاسكتندرية السينمائي الدولي الخامس : إيفاح للمهرجان ولإفاح الناس .	عمود قاسم .		٨٨	٨٩ ١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
٢١	مهرجان كان ٨٨ واقع للمهرجان وواقع السبيل في العالم .	سمير فريد .		٨٥	٧٠ ١٥ يوليو ١٩٨٨ م .

م	الموضوع	المؤلف	الكتاب	العدد	الصفحة التاريخ
١	الأعدود .	عبد فزال .		٨٦	٨٤ ١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
٢	إسطار .	شادي صلاح الدين .		٨٥	١٠٦ ١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
٣	الذي ياعني .	عبد الرحيم المسخ .		٨٧	٥٧ ١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
٤	إلى بلماز خريفة .	عبد الوهاب اليان .		٩١	٥١ ١٥ يناير ١٩٨٩ م .
٥	الاستغراب .	عمد قاسم فريب .		٨٢	٧٦ ١٥ أبريل ١٩٨٨ م .
٦	انتصار للمنى .	حورية البشري .		٨٨	٨٨ ١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
٧	توترات مقليل .	صبرى أبو علم .		٨١	٢٩ ١٥ مارس ١٩٨٨ م .

٨	الحزن مفتوح لأخية الفتي .	٩١	٦٠	١٥ يناير ١٩٨٩ م .	أحمد الشهاوي .
٩	حصار الوجهة القديمة .	٨٧	٦٨	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .	حسن توفيق .
١٠	حكاية ... في أول السقوط .	٨٦	٥٤	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .	عمود قرن .
١١	الحلم والضيقة .	٨٤	٤٧	١٥ يونيو ١٩٨٨ م .	أحمد فضل شبلول .
١٢	خرافية .	٨٥	٣٦	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .	محمد إبراهيم أبو ستة .
١٣	دائرة المشق الأبدية .	٨١	٧٦	١٥ مارس ١٩٨٨ م .	سمير مريش .
١٤	دهومة التحول .	٨٥	٤٤	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .	صلاح والي .
١٥	الريح في قلب الريح .	٩٠	٧٠	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .	مفرح كريم .
١٦	التحويج .	٨١	٨٢	١٥ مارس ١٩٨٨ م .	أحمد مرتضى حيد .
١٧	الصندي .	٨٨	٨٢	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .	محمد فهمي سند .
١٨	الطائر الغامض .	٨٣	٥٨	١٥ مايو ١٩٨٨ م .	مهدي محمد مصطفى .
١٩	المزف على صوت الطيور المهاجرة .	٨٠	٧٤	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .	أحمد الحفوق .
٢٠	هبة .	٨٩	٣٨	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .	عمود تسيب .
٢١	فانتازيا لراحة كروب الليمون	٨٦	٦٨	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .	محمد عبد النعم جاهد .
	أو محاولة للخروج على النص .				
٢٢	فصل الصورة القديمة .	٨٤	٧٦	١٥ يونيو ١٩٨٨ م .	أنيس .
٢٣	فصل الفصال .	٩٠	٧٧	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .	فوزي صالح .
٢٤	قشعريرة .	٨٠	٥٢	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .	محمد فريد أبو سمدة .
٢٥	قصائد قصيرة .	٨٥	٦٤	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .	السباح عبد الله .
٢٦	A قصائد جاك بريير .	٨٤	٨٥	١٥ يونيو ١٩٨٨ م .	جك بريير .
					D . أحمد عماد .
٢٧	للذين أتوا بعدنا .	٨٧	٥٣	١٥ أبريل ١٩٨٨ م .	حسن فتح الباب .
٢٨	الله يتجلى في كل كبير وصغير .	٨٩	٧١	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .	بارتولد هينريش بروكس .
					D . فائزة السيد عبد الرحمن .
٢٩	اللوحة .	٩١	٦٨	١٥ يناير ١٩٨٩ م .	محمد فريد أبو سمدة .
٣٠	محاولة لاقسام الخطأ .	٨٧	٦٤	١٥ أبريل ١٩٨٨ م .	أحمد إسماحيل .
٣١	من أوراق عبد الرحمن الداخل .	٨٤	٦٤	١٥ مايو ١٩٨٨ م .	مروان محمد بوزق .
٣٢	الندوب بسان .	٨٣	٨٤	١٥ مايو ١٩٨٨ م .	مهدي بلانق .
٣٣	مواجد من فصل الرؤى .	٨٣	٧٩	١٥ مايو ١٩٨٨ م .	فوزي صالح .
٣٤	موسيقى من العمق .	٨٩	٥٢	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .	مروان الأسويط .
٣٥	نبذة النازر كلمات أخيرة	٨٠	٧٠	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .	عيسى محمود عمار .
	على لسان شهيد				
٣٦	وجع جميل .	٨٤	٣٧	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .	وليد منير .
٣٧	والعاشق كيوته .	٩٠	٥٥	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .	محمد النعم حواد يوسف .

١١ - الصفحة الأخيرة :

م	الموضوع	الكاتب مؤلف مترجم	العدد	الصفحة التاريخ
١	إحسان عبد القدوس في وادي الغلابة .	علاء الدين وحيد .	٨٨	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
٢	أسئلة ثلاثة وأجوبة واحدة :	سامي عسبة .	٨٠	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
٣	لماذا أخفى العميد متعلق إجابته ؟	السيد نجم .	٨٦	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
٤	الضالونات الأبدية .	D . كمال نشأت .	٨٤	١٥ يونيو ١٩٨٨ م .
٥	كلمات في الحب والأسس والشعار .	طارق خورشيد .	٨٣	١٥ مايو ١٩٨٨ م .
٦	كلمة السكرتير الدائم للأكاديمية	ستوري أن .	٩١	١٥ يناير ١٩٨٩ م .
	السويدية في حفل تسليم الجوائز .			
٧	لغة الرواية .	D . شكوي حباد .	٨٧	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
٨	لغة في حنة .	رجاء النقاش .	٨١	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
٩	مركز الفنون الشعبية وللأفون	صفوت كمال .	٨٢	١٥ أبريل ١٩٨٨ م .
	عاماً من العمل اليدين .			
١٠	موسوعة القاهرة مطلوبة من مجلتها .	سامي حنية .	٨٥	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
١١	هذا الحصاد السنوي . . .	D . إبراهيم حنيفة .	٩٠	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
١٢	وليات الكتاب .	أحمد حسين الطماري .	٨٩	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .

٢	الموضوع	الكاتب مؤلف مترجم	العدد	الصفحة التاريخ
١	أبعاد الواقعية في الفنون التشكيلية .	د. كليم عمرو .	٨١	٢٨ ١٥ مارس ١٩٨٨ م .
٢	جبال الجبجبي ، لوحة وشجرة الخصر .	عمود المهندي .	٨١	للغلاف ١٥ مارس ١٩٨٨ م . الأخير .
٣	جولة في معرض الفنان عمر النجدي .	وجيه وهبه .	٨٩	١٠٩ ١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
٤	دالمجويكتة ، أو دالمونابزا للفنان ليونارد وداقتي .	عمود المهندي .	٨٠	١٠٩ ١٥ فبراير ١٩٨٨ م . الغلاف .
٥	حسن الشرق ومعارض صيف بارقة .	وجيه وهبه .	٨٧	١٠٩ ١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
٦	حول بيتالي الاسكتندرية السادس عشر .	عمود عوض عبد المال .	٨١	١٠٩ ١٥ مارس ١٩٨٨ م .
٧	حول الفن الحديث .	محمد قطب إبراهيم .	٨١	١٠٧ ١٥ مارس ١٩٨٨ م .
٨	حول معرض السويدي الأخير القول المعاد ودله التجربة .	وجيه وهبه .	٨٨	١٠٩ ١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
٩	رحيل هاي طليم .	وجيه وهبه .	٩٠	١٠٩ ١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
١٠	الرسوم للتجربة السوفيتية و تجربتها النصف قرنية .	د. محمد جلال عبد الرازق .	٨٩	١٠٧ ١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
١١	الشخصية المصرية في فن عمود هتار .	د. وفاء محمد إبراهيم .	٨٥	١٠٧ ١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
١٢	فن الحرف في العالم الأفرقي الأفريقي الآسيوي .	عبد العزيز صافق .	٨٣	١٠٨ ١٥ مايو ١٩٨٨ م .
١٣	فنون ومعتقدات من افريقيا وآسيا بخطوط من الروح نسجت هذه السجادة .	د. عبد العزيز صافق .	٨٠	١٠٨ ١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
١٤	في الذكرى السادسة لرحيله : عبد النعم مطاوع .	صعنت داوستلي .	٨٧	١٠٧ ١٥ أبريل ١٩٨٨ م .
١٥	طوفان من بلاشير موسم جديد .	وجيه وهبه .	٩١	١١٠ ١٥ يناير ١٩٨٨ م .
١٦	الكاركاتير . الدور السياسي والاجتماعي .	عادل ثابت .	٨٧	١١٠ ١٥ أبريل ١٩٨٨ م .
١٧	لوحة ذات السراويل الأخرى .	عمود المهندي .	٨٧	١٠٩ ١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م . الغلاف .
١٨	للغنان الفرنسي وهري ماتيس : لوحة والسوق للفنان المصري مصطفى بط .	عمود المهندي .	٨٥	١٠٩ ١٥ يوليو ١٩٨٨ م . الغلاف الأخير .
١٩	لوحة والمناظر للفنانة الكندية و أنا بوجييان .	عمود المهندي .	٨٥	١٠٩ ١٥ يوليو ١٩٨٨ م . الغلاف .
٢٠	لوحة والقلبة للفنان عادل ثابت .	عمود المهندي .	٨٣	١٠٩ ١٥ مايو ١٩٨٨ م . الغلاف الأخير .
٢١	لوحة للفنان أحمد نصير .	عمود المهندي .	٨١	١٠٩ ١٥ مارس ١٩٨٨ م . الغلاف الأخير .
٢٢	لوحة للفنان التونسي خليل حلولو .	عمود المهندي .	٨٦	١٠٩ ١٥ أغسطس ١٩٨٨ م . الغلاف الأخير .
٢٣	لوحة للفنان السوري بول كل .	عمود المهندي .	٨٦	١٠٩ ١٥ أغسطس ١٩٨٨ م . الغلاف .
٢٤	لوحة للفنان عبد الرحمن النشار .	عمود المهندي .	٨٢	١٠٩ ١٥ أبريل ١٩٨٨ م . الغلاف الأخير .
٢٥	لوحة للفنان عبد الوهاب عبد المحسن .	عمود المهندي .	٨٧	١٠٩ ١٥ أبريل ١٩٨٨ م . الغلاف .

٢٦	لوحة للفنان فان جورج .	عمود الفتى .	٨١	بطن ١٥ مارس ١٩٨٨ م . الغلاف .
٢٧	لوحة «متحابان في مقصورة»	عمود الفتى .	٨٣	بطن ١٥ مايو ١٩٨٨ م . الغلاف .
٢٨	للفنانة شريكار حكاية . لوحة «شايف الحسنة للفنان المصرى يوسف كامل» .	عمود الفتى .	٨٧	الغلاف ١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م . الأخير .
٢٩	لوحة «الفتية للفنان المصرى أنهم وائل» .	عمود الفتى .	٨٤	الغلاف ١٥ يونيو ١٩٨٨ م . الأخير .
٣٠	لوحة «وجهه للفنان الفرنسى بول جوجان» .	عمود الفتى .	٨٤	بطن ١٥ يونيو ١٩٨٨ م . الغلاف .
٣١	معرض الفنان سمير رافع من الأسطورة إلى الواقع الإجتماعى .	نبيل فرج .	٨٠	١١٠ ١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
٣٢	ملاحظات حول الفن الحديث .	بول كلى - أن شرف .	٨٤	١٠٢ ١٥ يونيو ١٩٨٨ م .
٣٣	«ماجى فى ذكراء الحاة» . . . الخفا كان رائداً ؟	وجيه وهبه .	٨٦	١٠٧ ١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
٣٤	نظرة إلى عالم أشكال ليو بالدين .	عمود وفتيش .	٨٣	١١٠ ١٥ مايو ١٩٨٨ م .
٣٥	هدى الصامتين ! حول معرض التحت المصرى المعاصر .	عزيز الدين نجيب .	٨٠	١٠٣ ١٥ فبراير ١٩٨٨ م .

١٣ - القصة :

م	الموضوع	الكاتب مؤلف مترجم	العدد	الصفحة التاريخ
١	الأحواء .	عبد سلیمان .	٨٦	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م
٢	الأسباع .	طارق المهندي .	٨٢	٤٠ ١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
٣	الاصهار في اللحظات المتعاقبة .	سيد الدين حسن .	٨٩	٦٨ ١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
٤	أنظر إليه . . . إنه يجرى مضيقاً .	علاء خديك .	٦٥	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
٥	بحر لا تحبته السواحل .	إعتدال عثمان .	٨٤	٣٢ ١٥ يونيو ١٩٨٨ م .
٦	بيت أستريون .	عوروى لويس بوزخس .	٩١	٥٨ ١٥ يناير ١٩٨٩ م
٧	التراجع .	طلعت شاهين .	٨٦	٧٥ ١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
٨	تراكمات .	محمد حجاج .	٨٨	٨٤ ١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
٩	ثلاث قصص قصيرة : (الرجل الذى أهدم - الجميع في دائرة الممكن - المؤلف في الميدان بفرده) .	ولقي بدوى .	٨٤	٥٦ ١٥ يونيو ١٩٨٨ م .
١٠	لمن زوجة .	نجيب عوف .	٩١	٣٥ ١٥ يناير ١٩٨٨ م .
١١	الجنة . . والوهم .	فهمي صالح .	٨٦	٨٦ ١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
١٢	الحارس .	حبيب الله يحيى .	٨٩	٣٦ ١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
١٣	حكاية الشتاء :	طلعت فهمي .	٨٥	٧٨ ١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
١٤	فيكتز . . !	تسطين بوستولسكى .	٨٩	٥٤ ١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
١٥	زيت النبتة .	ختار السويلى .	٨٣	٥٥ ١٥ مايو ١٩٨٨ م .
١٦	سلسلتي الليلاد .	إبراهيم فهمي .	٩١	٨٨ ١٥ يناير ١٩٨٩ م .
١٧	شجرة عيد الميلاد المقلدة :	ليودورد ستولسكى .	٨٥	٨٢ ١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
١٨	شرب بين الابتداء والانهاء .	نادية البهاوى .	٨٢	٨٠ ١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
١٩	المطابق .	عبد كمال محمد .	٨٢	٦٥ ١٥ مايو ١٩٨٨ م .
٢٠	علاقات .	عبد الحكيم حيدر .	٩٠	٧٤ ١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
٢١	الغائب .	مصطفى الأسمر .	٨٥	٣٨ ١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
٢٢	فسار .	إبراهيم الحسنى .	٨١	٣٤ ١٥ مارس ١٩٨٨ م .
٢٣	في انتظار الساعة الثالثة .	إسماعيل البهاوى .	٨٠	٥٤ ١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
٢٤	في الخلاء .	محمد صدقي .	٨٥	٥٠ ١٥ يوليو ١٩٨٨ م .

٢٥	التيد .	٨٧	٥٤	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .	مصطفى أبو النصر .
٢٦	مسألة تلوق .	٨١	٥٠	١٥ مارس ١٩٨٨ م .	أليكس لاجونا .
					سمير عبد وه .
٢٧	مسعود يرسم لوحظ .	٨١	٧٣	١٥ مارس ١٩٨٨ م .	أشرف الصياغ .
٢٨	للطاردون .	٨٦	٥٦	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .	جمال فاضل .
٢٩	المطر سيأتي مساء فرات .	٩٠	٦٦	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .	راى يراد بيورى .
	(من أحب الخيال الملحن) .				حسن حسين شكرى .
٣٠	لكنسى .	٨٧	٦٥	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .	أمير ريان .
٣١	الناغلة .	٩٠	٧٢	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .	نبيل موسى .
٣٢	هاتور على الأبواب .	٨٠	٧١	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .	أمير بكير .
٣٣	هناك حيث يوقص القمر .	٨٠	٤٢	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .	جمال زكى مختار .
٣٤	ولكن الجالس إلى كفى .	٨٤	٦٠	١٥ يونيو ١٩٨٨ م .	دوروى باركرز .
					د. أحمد شفيق الخطيب .
٣٥	الزنش .	٨٣	٩٦	١٥ مايو ١٩٨٨ م .	عمن ضفر .
٣٦	يوم تشخص الأصابع .	٨٤	٤٨	١٥ يونيو ١٩٨٨ م .	أسامة خليل .
٣٧	يوم سفر .	٩١	٥٢	١٥ يناير ١٩٨٩ م .	جار النيس الحلو .

١٤ - المتابعات :

م	الموضوع	الكاتب مؤلف مترجم	العدد	الصفحة التاريخ
١	الأديب العرب بين فرسية الكلام ولقدان الذاكرة (٣) .	د. صالح جواد القظمة .	٨٠	٦٤ ١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
٢	بيان اللجعة .		٩٠	٦٥ ١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
٣	حالة التقه والشمع الآن .		٨٤	٦٦ ١٥ يونيو ١٩٨٨ م .
٤	حول أول مؤتمر علمى من : زكى مبارك .	د. عبد الميزيز نبوى .	٨٣	٩٠ ١٥ مايو ١٩٨٨ م .
٥	جولة في المعرض الدولي المعربين للكتاب :	د. محمد يوسف .	٨١	٧١ ١٥ مارس ١٩٨٨ م .
٦	٣ - تعليق على اللقاء مع موراليا . جولة في المعرض الدولي المعربين للكتاب : ١ - عن النشاطات الأدبية والفكرية والفنية .	عصام عبد الله .	٨١	٦٨ ١٥ مارس ١٩٨٨ م .
٧	جولة في المعرض الدولي المعربين للكتاب : ٢ - من اللقاءات الثقافية مع أليوتوموراليا .	نبيل فرج .	٨١	٧٠ ١٥ مارس ١٩٨٨ م .
٨	الشهيد الحى محمد خليفة التوتسى .	عصام عبد الله .	٨٧	٩٧ ١٥ أبريل ١٩٨٨ م .
٩	عصر بعمري شاعرأ غنائي .	أحمد حسين الطماوى .	٨٦	٧٨ ١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
١٠	ضلمة المحققين عبد السلام هارون . الفيلسوف عابد الجببرى .	أحمد حسين الطماوى .	٨٥	٤٥ ١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
		عصام عبد الله .	٨٣	٧٤ ١٥ مايو ١٩٨٨ م .
١١	قراءة عصرية للتراث العربى الإسلامى .	نبيل فرج .	٨٣	٩٣ ١٥ مايو ١٩٨٨ م .
١٢	كتاب آسيا وأفريقيا في النهضة الدولية والأديب وقضايا المصير ثلاثة أبحاث من الديمقراطية والأديب .	عبد المجيد شكرى .	٨٩	٦٠ ١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
١٣	المؤثر الرابع لأديب الأقاليم إشراكه أمل نحو المستقبل .	منى حسن تجم .	٨٥	٨٠ ١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
١٤	لغوة عربية ألقنا والتراث .	السميح . عبد الله .	٩٠	٨٨ ١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
١٥	لغوة عن ترجمة سويتشات شكبير الكاملة .		٩٠	٦٤ ١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
١٦	نص حثيات منع جائزة نوبل لتجيب محفوظ .	أحمد حسين الطماوى .	٩١	٨٢ ١٥ يناير ١٩٨٩ م .
١٧	وفيات الأعلام في سنة ١٩٨٨ م .			

م.	الموضوع	الكاتب مؤلف مترجم	العدد	الصفحة التاريخ
١	الأسطورة والحركة بين البالية الكلاسيكي والبالية المعاصر .	د. إيليت نجيب .	٩١	٧٢ ١٥ يناير ١٩٨٩ م .
٢	إكتشاف النص المسرحي .	أمير سلامة .	٨٤	٧٨ ١٥ يونيو ١٩٨٨ م .
٣	الإنسان الطيب ومنتجات الأخراج المختلفة في أوروبا .	د. أحمد سخيخ .	٨٧	٧٧ ١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
٤	الهلوان ... وعندما تذهب كل الوجوه ولا يبقى غير القفا .	عائشة زكي .	٨٧	٧٥ ١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
٥	تأثير المكياج والاكسوار والألوان في التكوين المسرحي .	عبدان عبد الحفيظ عبدان .	٨٣	٦٠ ١٥ مايو ١٩٨٨ م .
٦	جلودرة فكرة مسرح المسارح .	عادل المليسي .	٨١	٤٧ ١٥ مارس ١٩٨٨ م .
٧	الجلود والمسرح عليه بالإحسان . (مسرحية)	لبنى رشوان .	٨٩	٣٩ ١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
٨	حول الظواهر المسرحية : القنصل .	عادل المليسي .	٩١	٧٠ ١٥ يناير ١٩٨٩ م .
٩	حول مهرجان المسرح التجريبي الأول .	د. أحمد سخيخ .	٨٨	٧٢ ١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
١٠	الدراما التيليزيونية في مصر .	عبد الشفيق .	٩٠	٩٢ ١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
١١	مدام الكمية في التطبيق الفني .	د. كمال حيد .	٨٢	٤٦ ١٥ أبريل ١٩٨٨ م .
١٢	شعبية الكوميديا في لارن و تخليد الفارس في فرنسا .	أحمد فهد الأتقي .	٨٨	٦٧ ١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
١٣	الفرقان .. أم القاضية في الفن ؟؟	د. كمال حيد .	٨٤	٤٢ ١٥ يونيو ١٩٨٨ م .
١٤	قراءة شعبية في المسرح العربي المعاصر .	فاروق عورفيد .	٨٥	٥٦ ١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
١٥	الكوميدي (المسرح الشعبي الياباني) يقتح دار الأوبرا الجديدة .	جسام عطا .	٩٠	٩٩ ١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
١٦	كوميديا التعليلات الثلاث .	د. كمال حيد .	٨٥	٥٧ ١٥ يونيو ١٩٨٨ م .
١٧	المسرح الشامل بين البالية والبالية .	د. كمال حيد .	٨٠	٦٠ ١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
١٨	مسرحية الهلوان والمساحة الفارغة .	فوزية مهران .	٨٩	٥٠ ١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
١٩	من أحرب فركاب مسرح اللا مدلول ثلاث مسرحيات جديدة .	صعويل بيكيت د. إبراهيم حاتم .	٨١	٤٠ ١٥ مارس ١٩٨٨ م .
٢٠	(مسرحيات مترجمة) والفساد .. للامسي والمخاض مطل .	صفوت شعلان .	٨٦	٨٩ ١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
٢١	الوجه القالب .. وألمة الأنتمة في مدام على ستار الكمية .	د. نيلد صليحة .	٨٢	٤٧ ١٥ أبريل ١٩٨٨ م .

١٦ - من المجلات العالمية :

م.	الموضوع	الكاتب مؤلف مترجم	العدد	الصفحة التاريخ
١	واسم الورداء رواية واحدة تصنع كتاباً .	عمود لقس .	٨٧	٩٥ ١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
٢	أشواء جديدة على دوستوفسكي .	د. ناصر شفيق فريد .	٨٤	٩٧ ١٥ يونيو ١٩٨٨ م .
٣	أحداث مصطفى سوييف .	د. ناصر شفيق فريد .	٨٤	٩٨ ١٥ يونيو ١٩٨٨ م .
٤	برخت .	د. ناصر شفيق فريد .	٨٧	١٠٣ ١٥ أبريل ١٩٨٨ م .
٥	جان شامبون الفن التشكيلي من الجنون .. إلى الرواية .	عمود لقس .	٨٠	٨٩ ١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
٦	جوجول الخزين .	د. ناصر شفيق فريد .	٨٦	٩٢ ١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .

٧	الرواية الأولى .. المخاطرة .. الموهبة .. التجاذب	عمود قاسم	٨٣	١٠٢	١٥ مايو ١٩٨٨ م
٨	ريشار بورتيقية المنزل وأحلام المدينة	عمود قاسم	٨٧	٩٧	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م
٩	سيدة إنجليزية في مصر	د. ماهر شقيق فريد	٨٦	٩٢	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م
١٠	الشاعر الإنجليزي جون جري	د. ماهر شقيق فريد	٨٢	١٠٢	١٥ إبريل ١٩٨٨ م
١١	صمويل بيكن	د. ماهر شقيق فريد	٨٧	١٠١	١٥ إبريل ١٩٨٨ م
١٢	عالم أمين مغلوب للكتابة من التاريخ العربي	عمود قاسم	٨٩	٩٦	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م
١٣	الفتون الحية في أنثونيسيا	ديروانت ماي	٨٤	٦٣	١٥ يونيو ١٩٨٨ م
١٤	مانسون زالحلاج	د. ماهر شقيق فريد	٨٤	٩٦	١٥ يونيو ١٩٨٨ م
١٥	مالة عام على ميلاد كافرين مانسفيلد	عمود قاسم	٨٥	٩٨	١٥ يوليو ١٩٨٨ م
١٦	مشية في الليل	د. ماهر شقيق فريد	٨٧	١٠١	١٥ إبريل ١٩٨٨ م
١٧	نيشيل برود الجائزة قد تتأخر	عمود قاسم	٨٩	٩٨	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م
١٨	هيرفيه يازان أمير الرواية الفرنسية	عمود قاسم	٨٥	٨٨	١٥ فبراير ١٩٨٨ م

١٧ - من المجلات العربية :

٢	الموضوع	الكاتب مؤلف مترجم	المجلد	الصفحة التاريخ
١	الإعجاب التشنج في دراسة الأدب والشخصية الأدبية عند طه حسين	شحاتة مطر	٨٧	٩٢ ١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م
٢	الأفنيخ في الأدب العالي	ليل راجسبار	٨٥	٩١ ١٥ فبراير ١٩٨٨ م
٣	أقطار الرواية	جيريمس هاولوند د. عبد الله البديع	٨٦	٩٤ ١٥ أغسطس ١٩٨٨ م
٤	الأيديولوجيا الناعمة موجة جديدة في الغرب	د. عبد الله عبد السلام	٨٤	٩٩ ١٥ يونيو ١٩٨٨ م
٥	الرباط المقدس بين لموسيقى والشعر	عبد الطون التمسك	٨٥	١٠٢ ١٥ يوليو ١٩٨٨ م
٦	الشعر الحر بين التراث والحداثة	د. شوقي ضيف	٨٥	١٠٤ ١٥ يوليو ١٩٨٨ م
٧	طه حسين في ميزان النقد العلمي	د. أحمد عيسى	٩١	١٠٨ ١٥ يناير ١٩٨٩ م
٨	العرب كما تراه عوليد	د. جاك شامون	٨٣	٩٩ ١٥ مايو ١٩٨٨ م
٩	علم نفس النقد	د. ويكان إبراهيم	٩١	١٠٦ ١٥ يناير ١٩٨٩ م
١٠	موضوع الشعر في النقد	سليم حبيب خدام	٨٧	١٠٤ ١٥ إبريل ١٩٨٨ م
١١	اللغة العربية : بين التجديد والثقل	د. سامي الربيع	٨٩	٩٣ ١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م
١٢	ما بعد الحداثة تيار جديد يحتاج الساحة الأدبية في أمريكا	مأمون حزة	٨٣	١٠٥ ١٥ مايو ١٩٨٨ م
١٣	مارسيل بروست في النقد الرواية الفرنسية المعاصرة	د. ع. تانية	٨٧	٩٩ ١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م
١٤	للتفكير في العالم العربي الإسلامي	مديحة محمد السيد محمد أنكون	٨٥	٩٢ ٢٥ فبراير ١٩٨٨ م
١٥	من إشكاليات النقد المعاصر الملاحة بين الأدب واللغة	د. شكري عزيز الماشي	٨٨	٩٦ ١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م
١٦	موقف عبد القاهر الجرجاني من قضية الملقب	د. عثمان موالى	٨٧	١٠٥ ١٥ إبريل ١٩٨٨ م
١٧	نجيب محفوظ والجائزة	د. فؤاد زكريا	٩٠	١٠٦ ١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م

م	الموضوع	عرض	العدد	الصفحة التاريخ
١	الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ .	عبد المجيد شكرى .	٨٦	٩٧ ١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
٢	الإلزام والملائمة في الرواية العربية ١٩٥٠ - ١٩٧٠ .	عمرو قاسم .	٨٦	١٠٠ ١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
٣	إنها حقاً مجنونة .	جلال المشرى .	٨٨	٩٩ ١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
٤	أوزيريس وعطيدة الخلود في مصر القديمة .	يوسى قنديل .	٨٤	٨٩ ١٥ يونيو ١٩٨٨ م .
٥	البحث عن نظام كورل جينيد بنح من قلب الإنسان .	أنيل فرج .	٨٢	٩٩ ١٥ أبريل ١٩٨٨ م .
٦	بناء الرواية .	عبد المجيد شكرى .	٨٧	٩٩ ١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
٧	تأملات في عالم نجيب محفوظ .	أنيل فرج .	٩١	٩٩ ١٥ يناير ١٩٨٩ م .
٨	جبل يضيئ ما بين البحر والمدينة .	حسام الدين شوقي .	٨٠	٩٩ ١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
٩	الخاص بالجدد للملك .	مصطفى عبد الغنى .	٨٥	٩٣ ١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
١٠	الحروب الصليبية وأثرها في الأدب العربى في مصر والشام .	أحمد حسين الطماوى .	٨٣	١٠٦ ١٥ مايو ١٩٨٨ م .
١١	سرية القنات .	نسيم جلى .	٨٠	٩٩ ١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
١٢	حزبات المعرفة .	محمد وايت وحل .	٨٧	١٠٤ ١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
١٣	الحنان الصيلى .	محمد السيد عبد .	٨٢	٩٦ ١٥ أبريل ١٩٨٨ م .
١٤	عقلية الأدب الانجليزى ومقالات أخرى .	د. ماهر شفيق فريد .	٨٨	١٠٢ ١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
١٥	دراسات في الرواية العربية .	شمس الدين موسى .	٨١	١٠٥ ١٥ مارس ١٩٨٨ م .
١٦	رواى من أبطال الذى تأثر بنجيب محفوظ .	شمس الدين موسى .	٨٧	١٠٢ ١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
١٧	زمن الحصار .	علاء الدين وحيد .	٩٠	١٠٤ ١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
١٨	السباحة في لقم .	شمس الدين موسى .	٨٢	١٠٤ ١٥ مايو ١٩٨٨ م .
١٩	سمد لنجم رائد السينما التسجيلية .	سمير فريد .	٨٨	١٠٥ ١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
٢٠	سندباد مصرى قصيدة طويلة في حب مصر .	شمس الدين موسى .	٨٩	١٠٠ ١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
٢١	الشخصية العربية في السينما الحالية .	عبد الغنى دواد .	٨٩	١٠٣ ١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
٢٢	غيمة في بتلون وقصائد أخرى .	بشير السباح .	٨٥	٩٦ ١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
٢٣	فجر التصوير المصرى الحديث .	عز الدين إسماعيل أحمد .	٨١	١٠١ ١٥ مارس ١٩٨٨ م .
٢٤	في طبيعة الرزمة الصوتية .	د. مصطفى وجب .	٨٤	٩٣ ١٥ يونيو ١٩٨٨ م .
٢٥	قضية الشكل الذى عند نجيب محفوظ .	عبد المجيد شكرى .	٩١	٩٥ ١٥ يناير ١٩٨٩ م .
٢٦	الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية .	شمس الدين موسى .	٩٠	١٠٢ ١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
٢٧	عبد أبو العاطى أبو النجا والوان من شخصياته .	علاء الدين وحيد .	٨٢	٩٣ ١٥ أبريل ١٩٨٨ م .
٢٨	مسرحية أبو نضارة ومعض القضايا المسرحية .	د. مصطفى يوسف منصور .	٨٦	١٠٣ ١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
٢٩	منظور وجميلة (رواية يوهانسلافية) في منح أهل العربية .	د. جمال الدين سيد محمد .	٨٠	٩٤ ١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
٣٠	مؤامرة ضد التاريخ المصرى القديم .	ختر السويلى .	٩١	١٠١ ١٥ يناير ١٩٨٩ م .
٣١	موت طفلة مقترية .	د. عبد الحميد إبراهيم .	٨١	١٠٣ ١٥ مارس ١٩٨٨ م .
٣٢	نجيب محفوظ . . الرواى المقرد .	د. جمال عبد المنصور .	٨٧	١٠٧ ١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
٣٣	الروحى والروحى الزائف في الفكر العربى المعاصر .	أحمد السماوى .	٨٥	٨٥ ١٥ يوليو ١٩٨٨ م .

٢	الموضوع	الكاتب مؤلف - مترجم	العدد	الصفحة التاريخ
١	بحث في الموسيقى المرافقة . (التصويرية)	٥. عبد الحميد حمام .	٨٠	٤٤ ١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
٢	الحياة الاجتماعية والموسيقى في . القرن العشرين .	عبد الحميد توفيق زكي .	٨٤	٣٤ ١٥ يونيو ١٩٨٨ م .
٣	الموسيقى من وجهة نظر موسيقية مع تركيز على ألوان ابن سناء الملوك .	٥. عبد الحميد حمام .	٨٦	٨٣ ١٥ مارس ١٩٨٨ م .

الكشاف السنوي (فبراير ١٩٨٨ - يناير ١٩٨٩ م)

ثانياً: الكتاب

م	مؤلف	المترجم	الموضوع	المجلد	الصفحة	النوع	التاريخ
١	إبراهيم الحسني .		الغائب .	٨٥	٢٨	قصة	١٥ يناير ١٩٨٨ م .
٢	د. إبراهيم حمادة .		الواقع والأدب والاستثمار . من ذاكرة الأسس : الجزار واللص .	٨٠	٢	الاجتماعية	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
			الأدب رؤية فاعلية .	٨١	٣	د	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
			قصائد على سائر القوم .	٨٢	٣	د	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
			حكمة من التراث إلى اليوم ... وإلى الأبد .	٨٣	٣	د	١٥ مايو ١٩٨٨ م .
			على حشاش الأنواع الأدبية .	٨٤	٣	د	١٥ يونيو ١٩٨٨ م .
			ممارك مزروعة السلاح .	٨٥	٣	د	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
			حركة النقد والرواية المصرية .	٨٦	٣	د	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
			لزوم مالا يلزم في تشكيل مسرواية و بنك القلق .	٨٧	٣	د	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
			في المصطلح النقدي : الوحدات الدرامية الثلاث .	٨٨	٣	د	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
			تطبيق .	٨٨	٧	د	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
			فتحي رضوان في مسرحية « إله رغم الله » .	٨٩	٤	د	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
			بيولوجيا عن مسرحيات فتحي رضوان .	٨٩	٩	بيولوجيا	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
			هذا الحصاد السخي ...	٩٠	١١٢	الصفحة الأخيرة	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
٣	إبراهيم فتحي .		مخاضات باعنين والبيئة الكبيرة .	٨٢	٢٩	دراسة	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
			الحداثة والفلسفة الروائية - عند نجيب محفوظ .	٩١	١٣	د	١٥ يناير ١٩٨٩ م .
٤	إبراهيم فهمي .		سلمتي للبلاد .	٩١	٨٨	قصة	١٥ يناير ١٩٨٩ م .
٥	أحمد إسماعيل .		محاولة لاقتسام الحظ .	٨٢	٦٤	شعر	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
٦	أحمد الخوري .		المزف على صوت الطيور المهاجرة .	٨٠	٧٤	شعر	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
٧	أحمد الساموي .		الوعي والوعي الزائف في الفكر العربي المعاصر .	٨٥	٨٥	من المكتبة	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
٨	أحمد الشهاوي .		الجزن مفتوح لأفنية الفن .	٩١	٦٠	شعر	١٥ يناير ١٩٨٩ م .
٩	أحمد حسين الطماوي .		شعر ميخائيل نعيمة بين الروحانية والندية .	٨٢	٣٥	دراسة	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
			الحروب الصليبية وأثرها في الأدب العربي في مصر والشام .	٨٣	١٠٦	من المكتبة	١٥ مايو ١٩٨٨ م .
			عماد المحققين عبد السلام هارون .	٨٥	٤٥	مناظرات	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
			عمر ببحري شاعر غنائي .	٨٦	٧٨	مناظرات	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
			وليات الكتاب .	٨٩	١١٢	الصفحة الأخيرة	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
			من الأدب السليبي عند نجيب محفوظ : الكرنك .	٩٠	٣٤	دراسة	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
			وليات الأحلام في سنة ١٩٨٨ م .	٩١	٨٢	مناظرات	١٥ يناير ١٩٨٩ م .

١٠	د. أحمد مسحوخ .	حوار	٨٢	٨٢	حوار مع الممثل المسرحي اليوناني « جيوس كونيغ » الإنسان الطيب ومتابع الأخراج المختلفة في أوروبا . حول مهرجان المسرح التجريبي الأول .
١١	د. أحمد شمس الدين المحجاني .	مسرح	٧٢	٨٧	الأسطورة والعلم دراسة في تغذيل أم هاشم .
١٢	أحمد عبد الله .	مسرح	٧٢	٨٨	من أفلام المرسوم : اليتيمون . عندما جاء الطوفان في زمن حاتم زهران .
١٣	د. أحمد عثمان .	دراسة	٩	٨٧	البطل المهزوم في ليبيا المصرية .
١٤	د. أحمد علي .	سينما	٨٠	٨٠	أحلام هند وكاميليا عندما يتحول الواقع المر إلى فن جميل .
١٥	أحمد عبد شامين .	٥	٥٤	٨٢	سقوط البطل في ليبيا المصرية .
١٦	أحمد فضل شيلول .	٥	٨٢	٨٤	روايات نجيب محفوظ على الشاشة رؤيتان مختلفتان للطريق (دراسة مقارنة بين الرواية وقلمى وصمة عار والطريق)
١٧	د. أحمد محمود صبيح .	٥	٨٠	٨٧	رحلة الرواية الفلسطينية . الحلم والضيقة .
١٨	أحمد مرتضى عبده .	٥	٧٦	٨٩	حقيقة المهدي المنتظر من منظور فلسفي .
١٩	أحمد نبيل الألفي .	٥	٨٣	٩٠	التشويق . شعبة الكونفيدا دي لارون وثقافة الفارس في فرنسا .
٢٠	إدريس الخوري .	٥	٨٣	٩٠	حول مؤثر الرواية العربية في الغرب أسئلة الرواية/ رواية الأسئلة (رسالة للغرب) فصل الصورة القديمة . يوم تشخص الأضمار .
٢١	أدونيس .	حوار	٤٤	٩١	فاز .
٢٢	أسامة خليل .	من المجلات العربية	١٠٨	٩١	مسعود يرسم لوحظ .
٢٣	إسماعيل البهاوي .	دراسة	١١	٨٣	بحر لا تحتضن السواحل .
٢٤	أشرف الصبيح .	شعر	٤٧	٨٤	التراجع .
٢٥	إعتدال عثمان .	دراسة	١٦	٨١	من أوراق أبي الطيب المتنبي : التطبيق لتوظيف التراث .
٢٦	الداخلي طه .	شعر	٨٢	٨١	قصائد قصيرة . ندوة عن ترجمة سويتنت شكبير الكاشية .
٢٧	السبح عبد الله .	مسرح	٦٧	٨٨	تصنيف الرواية المعاصرة في أدب الحرب .
٢٨	السيد نجم .	رسالة خارجية	٦٤	٨١	للمستقبل : (٢) إدارة المستقبل : مسألة تدفق .
٢٩	د. السيد نصر الدين السيد .	شعر	٦٤	٨٥	إكتشاف النص المسرحي .
٣٠	أليكس لاجوما .	متنابات	٨٨	٩٠	هاتير على الأبواب .
٣١	سمير هدي .	الصفحة الأخيرة	١١٢	٨٦	٣٨
٣٢	أمين بكري .	دراسة	٦	٨٠	٧١
٣٣	٣٨	٧١	٨٠	٣٨	٧١

٣٣	أمين ريان .	النسب .	٨٧	٦٥	قصة	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
٣٤	إيريك فروم .	قراءة للغة الرمز في رواية فرانز كافكا : المحاكمة	٨١	١٢	دراسة مترجمة	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
٣٥	د . إيفيت تيجيب .	إيراهيم قنديل . الأسطورة والخرافة بين البالية الكلاسيكي والباليه المعاصر .	٩١	٧٢	مسرح	١٥ يناير ١٩٨٩ م .
٣٦	بارتولد هنريش بروكس .	الله يتجلى في كل كبير وصغير .	٨٩	٧١	شعر مترجم	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
	د . فايز السيد عبد الرحمن .					
٣٧	بدر توفيق .	إكتشاف قصيدة جديدة لويلم شكسبير .	٨٤	٦	دراسة	١٥ يونيو ١٩٨٨ م .
٣٨	د . بدرى عبد الفتاح محمد .	نجميون بلا نجار وجمريون بلا نجمية (تحليل للمفهوم النجمية في الفلسفة) الحضارة الإسلامية .	٨٠	١٠	دراسة	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
٣٩	برنارد لويس .	برنارد لويس .	٨٢	١٠	دراسة مترجمة	١٥ أبريل ١٩٨٨ م .
٤٠	حسن حسين شكري .	خيمة في بطلون وفصلك أخرى .	٨٥	٩٦	من المكتبة	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
٤١	بشير السباعي .	ملاحظات حول الفن الحديث .	٨٤	١٠٢	فن تشكيل	١٥ يونيو ١٩٨٨ م .
٤٢	بول كل . آين شرف .	أوديس وعطية الخلود في مصر القديمة .	٨٤	٨٩	من المكتبة	١٥ يونيو ١٩٨٨ م .
٤٣	يوسف قنديل .	مصر القديمة .				
٤٤	توفيق حنا .	عرس الجليل فيلم فلسطين (رسالة لندن) .	٨١	٥٨	رسالة خارجية	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
		من ه اللص والكلاب ، إلى الخرافيش .	٨٦	٥٨	سينما	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
٤٥	ج . ي . تافية .	مارسيل بروست والد الرواية الفرنسية المعاصرة .	٨٧	٨٩	من المجلات العربية	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
٤٥	مدجنة محمد السيد .	يوم سفر .	٩١	٥٢	قصة	١٥ يناير ١٩٨٩ م .
٤٦	جار الله الخلو .	٨ فصلك لجك برعير .	٨٤	٨٥	شعر مترجم	١٥ يونيو ١٩٨٨ م .
٤٦	جك برعير .	المرى كما تراه هوليود .	٨٣	٩٩	من المجلات العربية	١٥ مايو ١٩٨٨ م .
٤٧	د . أحمد حماد .	إعنا حقا بجيتنا .	٨٨	٩٩	من المكتبة	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
٤٧	د . جاك شاهين .	منظور جميلة . (رواية يوغوسلافية) في مدح أهل المرية .	٨٠	٩٤	من المكتبة	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
٤٨	جلال العشري .	هناك حيث يرتص القمر .	٨٠	٤٢	قصة	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
٤٩	د . جمال الدين سيد محمد .	رواية يوم قبل الزعيم دراسة تطبيقية . صورثان للحدث الواحد .	٩١	١٦	دراسة	١٥ يناير ١٩٨٩ م .
٥٠	جمال زكي مفار .	سينيا الرهب : حزب الشيطان .	٨٢	٦٠	سينيا	١٥ أبريل ١٩٨٨ م .
٥١	جمال عبد المقصود .	سينيا الرهب : وحوش الشر .	٨٣	٧٠	سينيا	١٥ مايو ١٩٨٨ م .
٥٢	د . جمال عبد الناصر .	سينيا الرهب : خوارق الطبيعة .	٨٤	٧٤	سينيا	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
٥٢	د . جمال عبد الناصر .	سينيا الرهب : الرحيل إلى العالم الآخر .	٨٦	٦٢	سينيا	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
٥٣	جمال فاضل .	تجيب محفوظ . . . الروائي المنفرد المطاردون .	٨٧	١٠٧	من المكتبة	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
٥٤	جمال نجيب التلاوي .	مساهمة القصص في رواية : مساهمة بين الوجه والفتاح تقنيات الحداثة في روايات إدوار الخرافات .	٨٦	٣٤	دراسة	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
		التغير الاجتماعي في رواية « الحب فوق هضبة الهرم » ثلاثية تجيب محفوظ . أبحاث الرواية .	٨٧	٤٤	دراسة	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
			٩١	٢٨	دراسة	١٥ يناير ١٩٨٩ م .
٥٥	جهاد عبد الجبار الكبيسي .	رسالة جلمية	٩١	٤٠	رسالة جلمية	١٥ يناير ١٩٨٩ م .
٥٦	جيومي هوثورن .	من المجلات العربية	٨٦	٩٤	من المجلات العربية	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
	د . عبد الله الدباغ .					

٥٧	حازم شحاته .	جاليات النص الروائي	٨٨	٢٨	دراسة	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
٥٨	حامد أبو أحمد .	دراسة في أعمال يوسف القعيد . شاعرية اللغة في روايات فؤاد قنديل . الواقعية النقدية في أصب	٨٦	٢٨	دراسة	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
٥٩	حسام الدين شوقي .	نجيب محفوظ . جبل يطبع ما بين البحر والقيظة .	٨٠	٩٩	من المكتبة	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
٦٠	حسام عطا .	الكابوكي (المسرح الشعبي الياباني) يفتح دار الأوبرا الجديدة .	٩٠	٩٩	مسرح	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
٦١	حسب الله يحيى .	الحارس .	٨٩	٣٦	قصة	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
٦٢	حسن تولى .	حصار الوجوه للقدسي .	٨٧	٦٨	شعر	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
٦٣	حسن سرور .	حوار مع القاص محمد مستجاب . مختصات اللغة الشعرية في مسرح صلاح عبد الصبور	٨١	٩٠	حوار	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
		يليو جراتيا عن الرواية لمصرية من عام ١٩٧٥ إلى	٨٨	٦١	رسالة جامعية	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
		١٩٨٧ م . حول مهرجان دمشق للمسرح الحادى عشر .	٩١	٦٦	رسالة خارجية	١٥ يناير ١٩٨٩ م .
٦٤	حسن سمح .	(رسالة دمشق) حول معرض الفنون الشعبية لمصرية في مدريد .	٨١	٦١	رسالة خارجية	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
٦٥	حسن عطية .	(رسالة لسياتيا) أثثونة عتقه المسرح الأسباني . ه فويتى أو يوخنا ، المسفوحة على مسرح القلوب للشعبى .	٨٩	٦٤	رسالة خارجية	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
		(رسالة لسياتيا) للذين أتوا بعلتنا .	٨٢	٥٣	شعر	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
٦٦	حسن فتح الباب .	زينة الدنيا .	٨٣	٥٥	قصة	١٥ مايو ١٩٨٨ م .
٦٧	حسن نور .	إتسار للدي .	٨٨	٨٨	شعر	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
٦٨	حورية البدرى .	في تاريخ الثقافة المصرية : جامعة آباء العموية و	٨٤	١١	دراسة	١٥ يونيو ١٩٨٨ م .
٦٩	د . خالد محمد نجم .	الفكرة العربية في مصر . بيت أستريون .				
٧٠	خورخى لويس بورخيس .	الحسن التاريخي في أدب نجيب محفوظ .	٩١	٥٨	قصة مترجمة	١٥ يناير ١٩٨٩ م .
	طلعت شامين .	موسيقى من العمق .	٩١	٣٢	دراسة	١٥ يناير ١٩٨٩ م .
٧١	خيري شلبي .	وكن الجالس إلى يميني .	٨٩	٥٢	شعر	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
٧٢	درويش الأسبوطى .	الفنون الحية في اندونيسيا .	٨٤	٦٠	قصة مترجمة	١٥ يونيو ١٩٨٨ م .
٧٣	دوروثى باركر .	المطر سيأتي بآه فرات .	٨٤	٦٣		١٥ يونيو ١٩٨٨ م .
٧٤	د . أحمد شفيق الخطيب .	لغة في عتة .	٩٠	٦٦	قصة مترجمة	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
٧٥	ديراونت ماي .	ثلاث قصص قصيرة : (الرجل الذى اهزم - الجميع في دائرة الممكن - الواقف في الميدان بمفرده) .				
٧٦	ديراونت ماي .	المسافرون . . . في السبنا المصرية	٨١	٩٨	سينما	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
٧٧	رجاء الشفاش .	جورج لوكاتش والفكر الجمال المعاصر .	٨٢	١٦	دراسة	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
٧٨	رجاء الشفاش .	دراسة في قضايا العالم الروائي	٨٦	٤٦	دراسة	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
٧٩	ولقى بدوى .	عند أمين ديان . حافة الليل : روية البحر واليصيرة . علم نفس النقد .				
٨٠	د . وليد الصبان .	من المجلات المرية	٩١	١٠٦		١٥ يناير ١٩٨٩ م .

٨١	د. زينات محمود الخطيرى .	إعترافات القديس أرفسطين .	٨٤	١٨	دراسة	١٥ يولية ١٩٨٨ م .
٨٢	سام هياس عتداده .	شموس الشعر الجليدي .	٨٢	١٠٤	من للجللات المرية	١٥ ليريل ١٩٨٨ م .
٨٣	د. سامى الرباع .	اللغة العربية : بين التجديد والتقليد .	٨٩	٩٣	من للجللات المرية	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
٨٤	سامى عشبة .	أسئلة ثلاثة واجبة واحدة : لماذا أعنى المميد منطق إجابته ؟	٨٠	١١٢	الصفحة الأخيرة .	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
٨٥	د. صليحة أحمد أسعد .	موسوعة للقاهرة مطبوعة من مجلتيها .	٨٥	١١٢	الصفحة الأخيرة	١٥ يوليوس ١٩٨٨ م .
٨٦	د. سميرى أنس .	الإنسان في عالم سكرية فؤاد .	٨٦	٥	دراسة	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
٨٧	د. سمع أبو الرضا .	قراءة في روايات إقبال يركة .	٨٨	٨	دراسة	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
٨٨	د. سعد الدين حسن .	كلمة السكرتير الدائم للاكتاتبية السويدية في حفل تسليم الجوائز .	٩١	١١٢	الصفحة الأخيرة	١٥ يناير ١٩٨٨ م .
٨٩	د. سمير درويش .	مؤثر النقد الأدبى الثالث (رسالة الأروى)	٨٧	٨٤	رسالة خارجية	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
٩٠	د. سمير سرحان .	الاتصاف في اللطفات المصالية .	٨٩	٦٨	قصة	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
٩١	د. سمير فريد .	دائرة المشق الأبدية .	٨١	٧٦	شعر	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
		النقد في العالم العربى من النقد الحديث إلى الليونية .	٨٤	٢٨	دراسة	١٥ يولية ١٩٨٨ م .
		زوجة رجل مهم . . . نقد التوايما ونقد الدراما .	٨٥	٧٠	سينما	١٥ يوليوس ١٩٨٨ م .
		مهرجان كان ٨٨ واقع المهرجان وواقع السينما في العالم .	٨٧	٧٥	سينما	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
		في مفهوم الفيلم التسجيل .	٨٨	١٠٥	سينما	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
٩٢	د. سيد محمود القنص .	سد لهم ولد السينما التسجيلية .	٨	٦	دراسة	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
٩٣	د. شاذى صلاح الدين .	حل على الفراسة الكلمة ؟؟ إطار .	٨٥	١٠٦	شعر	١٥ يوليوس ١٩٨٨ م .
٩٤	د. شاكر عبد الحميد .	الإنسان والمكان وتصوير يحيى الطاهر عبد الله .	٨٨	٥٣	دراسة	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
		الملاحم الأسطورية في رواية المساللات .	٨٣	٤١	دراسة	١٥ مايو ١٩٨٨ م .
		ملك الحزبين : الحركة وصيرور الحواجز . (دراسة طوبولوجية)	٨٥	١٠	دراسة	١٥ يوليوس ١٩٨٨ م .
		صورة اللات وصورة الآخر عارة أولية لفهم الشخصية المصرية . من خلال بعض أعمال يوسف إدريس الرواية .	٨٦	١٥	دراسة	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
٩٥	د. شاهيناز للمهدى .	الشخصيات الماشية من قاع المجتمع إلى قمة البلورة .	٨٠	٨٤	سينما	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
٩٦	د. لشادة مطر .	الاتجاه النفسى في دراسة الأدب والشخصية الأدبية عند طه حسين .	٨٧	٩٢	من للجللات المرية	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
٩٧	د. شكرى عزيز الماضى .	من إشكاليات النقد المعاصر العلاقة بين الأدب واللغة .	٨٨	٩٦	من للجللات المرية	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
٩٨	د. شكرى حيا .	لغة الرواية .	٨٧	١١٢	الصفحة الأخيرة	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
٩٩	د. شمس الدين موسى .	دراسات في الرواية للمرية .	٨١	١٠٥	من للكتابة	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
		السلياسة في قسم .	٨٣	١٠٤	من للكتابة	١٥ مايو ١٩٨٨ م .

روائي من الجبل الذي تأثر بجيب محفوظ .	٨٧	١٠٢	من المكتبة	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
« الرواية الفائزة بجائزة الدولة التشجيعية .. بين السياسة والتاريخ » حكاية المواطن والضابط .	٨٨	٣٦	دراسة	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
« سندباد مصري » قصيدة طويلة في حب مصر .	٨٩	١٠٠	من المكتبة	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
الله في رحلة تجيب محفوظ الرمزية .	٩٠	١٠٢	من المكتبة	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
الشعر الحر بين التراث والحداثة .	٨٥	١٠٤	من المجلات العربية	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
الأدباء العرب بين قروسية الكلام ولقدان الذاكرة (٣) .	٨٠	٦٤	متابعات	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
توترات مقاتل .	٨١	٣٩	شعر	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
البنية الروائية وآليات الرقابة الذاتية .	٨٨	١٤	دراسة	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
مهرجان بغداد للمسرح العربي الثاني . (رسالة بغداد) والفلسفة .. الماضي والحاضر وال مستقبل .	٨١	٥٤	رسالة خارجية	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
مركز الدين الشعبي و ثلاثون عاماً من العمل الميداني .	٨٢	١١٢	الصفحة الأخيرة	١٥ أبريل ١٩٨٨ م .
مصر في شعر د. جنى إبراهيم .	٨٤	٢٤	دراسة	١٥ يونيو ١٩٨٨ م .
ديمومة التحول .	٨٥	٤٤	شعر	١٥ مايو ١٩٨٨ م .
من أقرب غرائب	٨١	٤٠	مسرحية مترجمة	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
مسرح اللاشعور : ثلاث مسرحيات هيبة .				
الأسياد .	٨٢	٤٠	قصة	١٥ أبريل ١٩٨٨ م .
حكاية الشتاء .	٨٥	٧٨	قصة	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
بداية وبداية للقصصون .. و .. الشخصية .	٨٨	٤٠	دراسة	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
بيليجرياليا عن الرواية للمصرية ١ - من البداية وحسب عام ١٩٧٤ م .	٨٨	٥٨	بيليجرياليا	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
جلود فكرة مسرح السامر .	٨١	٤٧	مسرح	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
حول الظواهر المسرحية : للفلاس الكلاسيكيين . الدور السياسي والاجتماعي .	٩١	٧٠	مسرح	١٥ يناير ١٩٨٩ م .
ابن رشد وواقعة الفكري الحاضر .	٨٠	٣٦	دراسة	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
الدكتور يحيى هويدى والبحث عن واقع الإنسان .	٨٩	٣٧	دراسة	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
طارق الحب والسلام بين الأديان بمقتضى في سبيل إيطاليا . حول المؤتمر العالمي للسلام بين الأديان المتعدد مقدمة أسبزي (رسالة إيطاليا) أنتظر إليه .. إنه جوي مضيق .	٩١	٦٢	رسالة خارجية	١٥ يناير ١٩٨٩ م .
علاء عصبك	٨٢	٦٥	قصة	١٥ أبريل ١٩٨٨ م .
عائدة لطفى .	٨٨	٣٤	دراسة	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
عيسى محمود عامر .	٨٠	٧٠	شعر	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .

(كلمات أخيرة على لسان شهيد)

١٥ يوليو ١٩٨٨ م .	حوار	٤٠	٨٥	حوار مع مباد شريف : حول أدب الخيال العلمي . المطايا .	١١٨	عبد الحكيم حيدر .
١٥ مايو ١٩٨٨ م .	قصة	٦٥	٨٣	موت طفلة مغربية .	١١٩	د . عبد الحميد إبراهيم .
١٥ مارس ١٩٨٨ م .	من المكتبة	١٠٣	٨١	الحياة الاجتماعية والموسيقى في القرن العشرين .	١٢٠	عبد الحميد توفيق زكي .
١٥ يولية ١٩٨٨ م .	موسيقى	٣٤	٨٤	خواطر وذكريات : د / حسين قوزي وسيرة التشويق الموسيقى .		
١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .	دراسة	١٨	٨٩	بحث في للموسيقى المرافقة (التصويرية) .	١٢١	د . عبد الحميد حمام .
١٥ فبراير ١٩٨٨ م .	موسيقى	٤٤	٨٠	الموشح من وجهة نظر موسيقية مع تركيز على أقوال ابن سناء الملك .	٨١	
١٥ مارس ١٩٨٨ م .	موسيقى	٨٣	٨١	ممارضة العروض : علاقة الشعر بالبناء .		
١٥ مايو ١٩٨٨ م .	دراسة	٣٠	٨٣	مهرجان التراث والثقافة . (رسالة الرياضي)	١٢٢	عبد الحميد حواس .
١٥ مايو ١٩٨٨ م .	رسالة خارجية	٨٠	٨٣	الإسلامية والروح في أدب نجيب محفوظ .	١٢٣	عبد المجيد شكرى .
١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .	من المكتبة	٩٧	٨٦	بناء الرواية . المؤثر الرابع لأديب الأقاليم إشراقة أمل نحو المستقبل .		
١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .	من المكتبة	٩٩	٨٧	لقضية الشكل اللغوي عند نجيب محفوظ .	٩١	
١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .	متابعات	٦٠	٨٩	الذي باقى . خط الخلف البساري في روايات نجيب محفوظ .	٨٧	عبد الرحيم المنسخ .
١٥ يناير ١٩٨٩ م .	من المكتبة	٩٥	٩١	ثروت أبيظة في الرواية العربية .	٩١	عبد الرحمن أبو حوف .
١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .	شعر	٥٧	٨٧	فنون ومعتقدات من أفريقيا وأسيا : يتحيط من الروح نسجت هذه السجادة .	٨٧	د . عبد العزيز شرف .
١٥ يناير ١٩٨٩ م .	دراسة	١٩	٩١	فن الحرف في العالم الأفريقي الأسوي .	٨٧	عبد العزيز صادق .
١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .	دراسة	٣٦	٨٧	حول أول مؤتمر علمي عن : زكي مبارك .	٨٠	د . عبد العزيز نبوي .
١٥ فبراير ١٩٨٨ م .	فن تشكيل	١٠٨	٨٠	الرباط ألقنتس بين الموسيقى والشعر .	٨٣	عبد الغفور النعمة .
١٥ مايو ١٩٨٨ م .	فن تشكيل	١٠٨	٨٣	يوسف جوهري بالترواما حاله الروائي .	٨٧	عبد الغني دارود .
١٥ مايو ١٩٨٨ م .	متابعات	٩٠	٨٣	الشخصية العربية في السبينا العلمية .	٨٩	د . عبد الله عبد الدائم .
١٥ يوليو ١٩٨٨ م .	من المجلات العربية	١٠٢	٨٥	الأبيدولوجيا الناصية موجة جديدة في الغرب .	٨٩	عبد التميم هراد يوسف .
١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .	شعر	٥٥	٩٠	وللمشرق كينوتته إلى يلماز خوليه .	٩١	عبد الوهاب البياتي .
١٥ يناير ١٩٨٩ م .	شعر	٥١	٩١	تأثير الماكياج والاكسوار والأثاث في التكوين المسرحي .	٨٣	عثمان عبد المعطي عثمان .
١٥ مايو ١٩٨٨ م .	مسرح	٦٠	٨٣	موقف عبد القاهرة الجرجان من قضية الحق .	٨٢	د . عثمان موالى .
١٥ لابرل ١٩٨٨ م .	من المجلات العربية	١٠٥	٨٢	هدير الصلغتين أ حول معرض التحت المصري المعاصر .	٨٠	هز الدين نجيب .
١٥ فبراير ١٩٨٨ م .	فن تشكيل	١٠٣	٨٠	لحز الدين تصويري الحديث . حوار مع الأب الدكتور جورج قزيران .	٨١	د . عز الدين اسماعيل أحمد .
١٥ مارس ١٩٨٨ م .	من المكتبة	١٠١	٨١		٨٠	عصام عبد الله .
١٥ فبراير ١٩٨٨ م .	حوار	٦٧	٨٠			

٨١	٦٨	متابعات	١٥ مارس ١٩٨٨ م	جولة في المعرض الدولي المعشرين للمكتبات : ١ - عن النشاطات الأدبية والفكرية والفنية . الشهيد أحيى محمد خليفة التونسي . الفيلسوف جاد الجابري وقراءة عصرية للتراث العربي الاسلامي .
٨٢	٩٢	متابعات	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .	إشكالية النقد العربي حوار د . شكري حيايد . حوار مع الكاتب المسرحي الكبير سعد الدين وهبة حوارات في الرواية المصرية :
٨٣	٧٤	متابعات	١٥ مايو ١٩٨٨ م .	١ - مع د . سيد حامد النسلج . ٢ - مع سفي حشيش . ٣ - مع د . عبد المصم تليمة . نقد المثل العربي : حوار مع المفكر الكبير د . فؤاد زكريا . تعريف بالأرحلين (د . حسين فوزي - قصي رضوان - د . عبد الحميد يونس) يوليو جرجاليا الأديب الكبير تجيب محفوظ . حوار مع الفائز بجائزة الدولة التشجيعية في الفلسفة الدكتور محمد هدي الجزيري . في الفكرية السائدة لرحيله عبد المصم مطاوع . . . والوصت . محمد أبو للماضي أبو لتيا والرمان من شخصياته . إحسان عبد القدوس في وادي الغلابة . زمن الحصار . حوار مع القاص محمد جبريل . الأعدود . حوار مع الشاعر محمد إبراهيم أبو سة . برقيات القرح في كتب الأحرار . قراءة شعبية في المسرح العربي المختايلون كلمات في الحب والأسى والشملع . درشة حول البطل الشعبي الجلاد والمحكوم عليه بالإعدام . الجنة . . . والوهم . أهم الحقائق من توثيق الحكيم . تجيب محفوظ والجائزة .
٨٥	٢٠	حوار	١٥ يوليو ١٩٨٨ م	
٨٦	٦٩	حوار	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م	
٨٧	٥٨	تحقيق	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .	
٨٨	٧٨	حوار	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .	
٨٩	٥٦	يوليو جرجاليا	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .	
٩٠	٥٨	يوليو جرجاليا	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .	
٩٠	٨٠	حوار	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .	
٩٢	١٠٧	فن تشكيل	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .	
٩٢	٩٣	من المكتبة	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .	
٨٨	١١٢	الصفحة الأخيرة	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .	
٩٠	١٠٤	من المكتبة	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .	
٨٤	٥٢	حوار	١٥ يونيو ١٩٨٨ م .	
٨٦	٨٤	شعر	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .	
٨٣	٨٦	حوار	١٥ مايو ١٩٨٨ م .	
٩٠	٦	دراسة	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .	
٨٥	٥٦	سرح	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .	
٨٣	١١٢	الصفحة الأخيرة	١٥ مايو ١٩٨٨ م .	
٨٩	٩٠	حوار	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .	
٨٩	٣٩	مسرحية	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .	
٨٦	٨٦	قصة	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .	
٨٢	٢٢	دراسة	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .	
٩٠	١٠٦	من المجلات العربية	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .	
٨٠	٢٤	دراسة	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .	
٨٨	٩٢	سينما	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .	
٩١	٧٨	سينما	١٥ يناير ١٩٨٩ م .	
٨٣	٧٩	شعر	١٥ مايو ١٩٨٨ م .	
٩٠	٧٧	شعر	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .	
١٣٩		عصمت داوودش		
١٤٠		علاء الدين وحيد		
١٤١		علي عبد الفتاح		
١٤٢		عماد خزال		
١٤٣		عواطف يونس		
١٤٤		د. خالي شكري		
١٤٥		فاروق خورشيد		
١٤٦		قصي رضوان		
١٤٧		لؤي المصالح		
١٤٨		فؤاد دوار		
١٤٩		فؤاد زكريا .		
١٥٠		فؤاد قنديل .		
١٥١		فوزي سليمان .		
١٥٢		فوزي صالح .		

١٥٣	فوزية مهران .	مسرحة اليهان والمساحة . القارعة	٨٩	٥٠	مسرح	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
١٥٤	فيودور دوستوفسكي . ثانية اليهانى .	شجرة عيد الميلاد المقدسة .	٨٥	٨٢	قصة مترجمة	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
١٥٥	فستاتين بوستوفسكى . فتار السويى	ديكتنر . . !	٨٩	٥٤	قصة مترجمة	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
١٥٦	قطب عبد العزيز بصيل .	حوار مع الدكتور محمود على مكى الحازن على الجازة . الأول للملك فيصل . أثر التغيرات الاجتماعية على الشكل الروائى فى مصر من سنة ١٩٦٥ إلى سنة ١٩٨٥ م .	٨٢	٧٧	حوار	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
		إنجازات الفيلم المصرى المعاصر من سنة ١٩٧٥ إلى سنة ١٩٨٥ م وتوقعات المستقبل .	٨٤	٥٧	رسالة جامعية	١٥ يونيو ١٩٨٨ م .
		حوار مع الشاعر الفلسطينى محمد حبيب الفاضى . حول فكرة للشعر الفلسطينى فى الأرض المحتلة .	٨٩	٨٠	حوار	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
		حول السمات الفنية فى أديب نجيب محفوظ : (د. عبد المنعم تليمة/د. محمد هنان/ د. أحمد عثمان)	٩٠	٦٤	تحقيق	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
١٥٧	لمرى البشير .	حول مؤثر الرواية العربية فى المغرب . أسئلة للرواية/ رواية الأسئلة . (رسالة للمغرب) أبعاد الواقعية فى الفنون التشكيلية .	٨١	٦٤	رسالة خارجية	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
١٥٨	د. كايه عمرو .	الموهبة الفنية من منظور الواقع المسرح الشامل بين البداية والنهاية	٨١	٦٨	لن تتكلم	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
		هواء الكعبة فى التطبيق الفنى .	٨٢	٤٦	مسرح	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
١٥٩	د. كمال عبد	الغريبان . أم الشاعرية فى الفن ؟؟ كوميديا التخييلات الثلاث .	٨٤	٤٢	مسرح	١٥ يونيو ١٩٨٨ م .
١٦٠	د. كمال نشأت .	رحلة فى قصيدة تحت الأمطار للقيصري . الصورات الأدبية .	٨٢	٣٢	دراسة	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
١٦١	كوثر رستم كمال .	بداية الرحلات عند علماء العرب . الدكتور حسين فوزى ١٩٠٠ - ١٩٨٨ بالترجمة لثقافة ولكرية .	٨٤	١١٢	الصفحة الأخيرة	١٥ يونيو ١٩٨٨ م .
١٦٢	لمى المطيعى .	ما بعد الحداثة . تيار جديد يحتاج مساحة الأدبية فى أمريكا .	٨٩	٨٥	تعليلات وآراء	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
١٦٣	مأمون حمزة .	حول الاستمرارية والواقعية فى الرواية السوفياتية مشية فى الليل .	٨٩	١٤	دراسة	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
١٦٤	مامادو (محمد) فاى .	صمويل بيكيت . الشاعر الانجليزى جون جرار .	٨١	٢٥	دراسة	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
١٦٥	د. ماهر شفيق فريد .	برخت مستبين والحلاج .	٨٢	١٠١	من الليطات المالية	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
			٨٢	١٠١	د	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
			٨٢	١٠٢	د	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
			٨٢	١٠٣	د	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
			٨٤	٩٦	د	١٥ يونيو ١٩٨٨ م .

أضواء جديدة على دوستوفسكي .	٨٤	٩٧	١٥ يونيو ١٩٨٨ م .
أهداف مصطفى سويح .	٨٤	٩٨	١٥ يونيو ١٩٨٨ م .
سيدة إنجليزية في مصر .	٨٦	٥٢	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
جوجول الحزين .	٨٦	٩٣	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
خلفية الأدب الإنجليزي	٨٨	١٠٢	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
ومقالات أخرى .			
روايات محفوظ في السبعينات .	٩٠	٢٧	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
اليهلوان . . . وعندما تغيب .	٨٧	٧٠	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
كل الوجود ولا يبقى غير			
القفا .			
فاتنانيا لوحة كوب الليمون	٨٦	٦٨	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
أو محاولة للخروج على النص .			
من أفلام الموسم :	٨٠	٨٢	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
ضربة معلم .			
جولة في المعرض الدولي	٨١	٧١	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
المشرين للكتاب :			
٣ - تعليق على اللقاء مع			
موراليا	٨٩	٨٨	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
أزمة الأدب للهارن أم			
أزمة البحث العلمي ؟	٨٧	٣٢	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
جذلية الزمان في أدب			
جمال النبطان الروائي .	٨٣	٩٦	١٥ مايو ١٩٨٨ م .
الوثنى .	٨٥	٣٦	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
خرافية .	٨٠	٩٢	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
الكتاب في العالم العربي			
الأساسي .	٨٢	٩٦	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
الحنان الصفي .	٩٠	٩٢	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
الدروما التلفزيونية في			
مصر .	٨٩	١٠٧	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
الرسم المتحركة السوفيتية			
وتجربتها النصف قرنية .	٨٨	٨٤	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
تراكمات .	٨٦	٦٦	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
الاحتواء .	٨١	٢٠	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
طه حسين في ياكورة أمصلا .	٨٩	٣٢	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
شعر الشريف الرضي بين			
الطبع والتكلف .	٨٧	١٥	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
تجيب محفوظ والموروث			
الشمي دراسة للحمعة	٩٠	٢٠	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
الحرفيش .			
الوجود والحربة عند نجيب	٨٠	٥٤	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
محموظ دراسة في رواية	٨٢	٦٨	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
زقاق الدق .			
في انتظار الساعة الثالثة .	٨٢	٧٢	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
حدث لم يسبق نشره مع			
ميخائيل نعيمة منذ ٣١ عاماً .	٨٠	٢٠	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
ميخائيل نعيمة من العهد إلى			
اللعن .	٨٢	٧٢	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
مرحلة الوعي بإبداع التجربة			
في شعر نازك الملائكة .	٨٠	٢٠	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
الانتخاب	٨٢	٧٦	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
قشعريرة	٨٠	٥٢	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
اللوعة	٩١	٦٨	١٥ يناير ١٩٨٩ م .
الصدى	٨٨	٨٢	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
حول الفن الحديث .	٨١	١٠٧	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
اللجنة والواقع المسائي	٨٦	١٢	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
ودراما السقوط الفردي .			
١٦٦ مائة زكى .			
١٦٧ مجاهد عبد المنعم مجاهد .			
١٦٨ مجدى الطيب .			
١٦٩ د . مجدى يوسف .			
١٧٠ محسن خضر .			
١٧١ محمد إبراهيم أبو ستة .			
١٧٢ محمد أركون .			
١٧٣ محمد السيد عيد .			
١٧٤ محمد الشربيني .			
١٧٥ د . محمد جلال عبد الرزاق .			
١٧٦ محمد حجاج .			
١٧٧ محمد سليمان .			
١٧٨ محمد سيد كيلا .			
١٧٩ د . محمد شبل الكومي .			
١٨٠ محمد صندقي .			
١٨١ د . محمد عيد المنعم خاطر .			
١٨٢ محمد لنحي غريب .			
١٨٣ محمد فريد أبو سمدة .			
١٨٤ محمد فهمي سند .			
١٨٥ محمد قطب إبراهيم .			
١٨٦ محمد كتيك .			

١٨٧	محمد كمال محمد .	ملاحم الرواية الإبداعية في رواية مالك الحزين .	٨٨	٢٤	دراسة	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
١٨٨	محمد محمود عبد الرزاق .	مغامرة الأبداع في قصص نجيب محفوظ .	٩١	٢٢	دراسة	١٥ يناير ١٩٨٩ م .
١٨٩	د: محمد نجيب التلاوي .	شيء بين الأبتداء والانتهاه . حوارات نجيب محفوظ .	٨٢	٨٠	قصة	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
١٩٠	محمد وايت وعلي .	نجيب محفوظ ورواية البحر . حرفيات المهرقة .	٩٠	٤٣	دراسة	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
١٩١	محمود المنلى .	والجبر ككتفة أو والمزنايزاء للنشان ليوناردو دالفنشي لوحة للفنان فان جوخ .	٨٧	١٠٤	من المكتبة لبن تشكيل	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م . ١٥ فبراير ١٩٨٨ م
		لوحة للفنان أحمد نصير .	٨٠		لبن للفلاف .	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
		جمال السجيني : لوحة وشجرة لنصير .	٨١		لبن للفلاف الأخير .	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
		لوحة للفنان عبد الوهاب عبد الحसन .	٨٢		لبن للفلاف الأخير .	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
		لوحة للفنان عبد الرحمن النشار .	٨٢		لبن للفلاف الأخير .	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
		لوحة وسمكان في مقصورة للفنانة شويكار عكاشة .	٨٣		لبن للفلاف .	١٥ مايو ١٩٨٨ م .
		لوحة للفنانة للفنان عادل ثابت .	٨٣		لبن للفلاف الأخير .	١٥ مايو ١٩٨٨ م .
		لوحة ووجهه للفنان الفرنسي بول لوجوجان .	٨٤		لبن للفلاف .	١٥ يونيو ١٩٨٨ م .
		لوحة والمفتاة للفنان المصري أحمد وائل .	٨٤		لبن للفلاف الأخير .	١٥ يونيو ١٩٨٨ م .
		لوحة والمفتاة للفنانة الكتندية وأدبوغيجيان .	٨٥		لبن للفلاف .	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
		لوحة والسوق للفنان المصري ومصطفى بلاء .	٨٥		لبن للفلاف الأخير .	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
		لوحة للفنان السوري بول كلي .	٨٦		لبن للفلاف .	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
		لوحة للفنان التونسي خليل حاولو .	٨٦		لبن للفلاف الأخير .	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
		لوحة وذات السروال الأخرى للفنان الفرنسي هنري ماتيس .	٨٧		لبن للفلاف .	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
		لوحة ومشايع الحسين للفنان المصري يوسف كامل .	٨٧		لبن للفلاف الأخير .	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
١٩٢	محمود بشيشي .	نظرة إلى عالم الكائنات بالندين .	٨٣	١١٠		١٥ مايو ١٩٨٨ م .
١٩٣	د: محمود عاطف السيد .	نجيب محفوظ وعبقريته اللغوية .	٩١	٥	دراسة	١٥ يناير ١٩٨٨ م .
١٩٤	محمود عوض عبد المال .	حول بينالي الاسكندرية السادس عشر .	٨١	١٠٩	لبن تشكيل	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
١٩٥	محمود ناسم .	رحيل خرج سينماي كبير حسن الامام من الرواية الشامية إلى الأدب العربي .	٨١	٩٣	سينما	١٥ مارس ١٩٨٨ م .

٨١	٩٦	١٥ مارس ١٩٨٨ م .	بيولوجرافيا	١٩٦	عمود قرول .
٨٣	١٠٢	١٥ مايو ١٩٨٨ م .	من المجلات العالمية	١٩٧	عمود نسيم .
٨٥	٩٨	١٥ يونيو ١٩٨٨ م .	من المجلات العالمية	١٩٨	قطار السويدي .
٨٦	١٠٠	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .	من المكتبة	١٩٩	مراد عبد الرحمن مبروك .
٨٧	٩٥	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .	من المجلات العالمية	٢٠٠	مروان محمد برزق .
٨٧	٩٧	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .	د	٢٠١	مصطفى أبو النصر .
٨٨	٨٩	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .	سيتيا	٢٠٢	مصطفى الأسمر .
٨٩	٩٦	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .	من المجلات العالمية	٢٠٣	د. مصطفى رجب .
٨٩	٩٨	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .	د	٢٠٤	مصطفى شميان جاد .
٨٦	٥٤	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .	شعر	٢٠٥	مصطفى عبد الغنى .
٨٩	٣٨	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .	شعر		
٩١	١٠١	١٥ يناير ١٩٨٩ م .	من المكتبة		
٨٠	١٥	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .	دراسة		
٨١	٧٨	١٥ مارس ١٩٨٨ م .	رسالة جامعية		
٨٦	٢٢	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .	دراسة		
٨٧	٥٠	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .	دراسة		
٨٨	١٠٧	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .	رسالة جامعية		
٩٠	٥١	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .	د		
٨٣	٦٤	١٥ مايو ١٩٨٨ م .	شعر		
٨٧	٥٤	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .	قصة		
٩٠	٧٤	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .	قصة		
٨٤	٩٣	١٥ يونيو ١٩٨٨ م .	من المكتبة		
٨٩	٢١	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .	دراسة		
٨٥	٩٣	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .	من المكتبة		
٨٧	٢٠	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .	دراسة		
٨٨	٤٦	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .	دراسة		
٩٠	٣١	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .	دراسة		
٨٣	٥	١٥ مايو ١٩٨٨ م .	دراسة	٢٠٦	د. مصطفى ماهر

بيولوجرافيا أعمال حسن
الامام .
الرواية الأولى ... المضطرة
... للموجة ... التجميع .
مائة عام حل ميلاد كاليرين
مانفيلد .
الإلتزام والمقاتلة في
الرواية العربية ١٩٠٠
١٩٧٠ م .
اسم الوردة . رواية واحدة
تصنع كتاباً .
ريشارد بورنجه الممثل ...
وأحلام المدينة .
مهرجان الاسكندرية
السينمائي للتلويح الخامس
إيقاع للمهرجان ا وإيقاع
النفس .
عالم أمين معلوف للـ
المكتبة عن التاريخ العربى .
ميشيل برون وياجازة
قد تتأخر .
حكاية ... في أول السقوط .
عينة .
مؤامرة عبد التاريخ لمصرى
القديم .
توطيف المتناصر التراثية
في هذا الصوت وأخرون ،
تأثيرت . س . إبيوت على
لشرح الشعرى لصلاح
عبد الصبور .
الشخصية الزاوية والواقع
الأسطوري عند صبرى
موسى .
الواقع الأسطوري في روايات
بهاء طاهر .
طه حسين في مسيرة الرواية
العربية في مصر .
نجيب محفوظ دراسة فنية
١٩٦٧ - ١٩٧٧ م .
من أدراك عبد الرحمن الداخل .
الذي .
حلالات .
في قضية الرمزية الصوتية .
تراث عبد الحميد يونس .
الحاج أبجد للملك .
مدخل إلى الرواية السياسية
عند إحسان عبد القدوس .
الزمن واللغة في رواية
عبد جبر ه ثلاثة
سبيل الشخص .
الزمن في رواية نجيب محفوظ
«الباقي من الزمن سامية» .
من إنجازات الرواية الفرنسية
للعاصرة . ريتة قلاية :
وأدب موضوعه البسطاء .

٢٠٧ د. مصطفى يوسف منصور .	مسرحية أبو نصر	٨٦	١٠٣	من المكتبة	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
٢٠٨ مفرح كريم .	وبعض القضايا المسرحية .	٩٠	٧٠	شعر	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
٢٠٩ مكي حسن نجم .	الربيع في قلب الريح .	٨٥	٨٠	مناظرات	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
٢١٠ مهدي بنبلي .	تلوة حرة : أطفالنا والتراث .	٨٦	٤٤	دراسة	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
	الأدب تروت أباظة				
	وجبهة الديكتاتورية .				
	المندوب يسأل .	٨٣	٨٤	شعر	١٥ مايو ١٩٨٨ م .
٢١١ مهدي محمد مصطفى .	الطائر الغامض .	٨٣	٥٨	شعر	١٥ مايو ١٩٨٨ م .
	أدونيس : أشعر أنى	٨٤	٧١	حوار	١٥ يونيو ١٩٨٨ م .
	أجره من المستقبل .				
	المريد الشعرى التبع : بين ارتداد الشعر وجوه الدراسات النقدية .	٩١	٤٨	رسالة خارجية	١٥ يناير ١٩٨٩ م .
	(رسالة بغداد)				
	حوار مع الشاعر المغربي	٩١	٥٤	حوار	١٥ يناير ١٩٨٩ م .
	محمد بنيس .				
٢١٢ نبيل راضب .	الاشباح في الأدب العربي .	٨٠	٩١	من المجلات العربية	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
٢١٣ نبيل فرج .	معرض الفنان سمير رافع من الأسطورة إلى الواقع الاجتماعي .	٨٠	١١٠	فن تشكيل	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
	جولة في المعرض للدول العشرين للكتاب .	٨١	٧٠	مناظرات	١٥ مارس ١٩٨٨ م .
	٢ - من المقامات الثقافية مع أيرتو موراليا .				
	اليحت من نظام كوني جديد	٨٢	٩٩	من المكتبة	١٥ أبريل ١٩٨٨ م .
	ينبع من قلب الإنسان .				
	كتاب آسيا وأفريقيا في التلوة الدولية : الأدب وكضايا العصر ، ثلاثة أبعثت عن الديمقراطية والأبداع .	٨٣	٩٣	مناظرات	١٥ مايو ١٩٨٨ م .
	« السينما والتعبير الفني » مقال مجهول لتجيب محفوظ .	٩٠	٥٦	تعليقات وآراء	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
	تأملات في عالم تجيب محفوظ .	٩١	٩٣	من المكتبة	١٥ يناير ١٩٨٩ م .
٢١٤ نبيل قاسم .	حوار مع الطاهر وطار	٨٠	٧٦	حوار	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
	أحب الجزائر .				
٢١٥ نبيل بريس .	الثالثة .	٩٠	٧٢	قصة	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
٢١٦ د. نجوى حاتويس .	مسرح أمين صدقي .	٨٠	٢٧	دراسة	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
	بليوجراليا لمسرحيات أمين صدقي .	٨٠	٣٤	بليوجراليا	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
	شمشون وقيلة في مسرح معين يسيسو .	٨٥	٢٤	دراسة	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
	السينما والتعبير الفني .	٩٠	٤	الانتاحية	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
٢١٧ نجيب محفوظ .	نص كلمة نجيب محفوظ في الأكاديمية السويدية .	٩١	٣	د	١٥ يناير ١٩٨٨ م .
	ثمن زوجة .	٩١	٣٥	قصة	١٥ يناير ١٩٨٨ م .
٢١٨ نسيم مجل .	حرة الفنان	٨٠	٩٦	من المكتبة	١٥ فبراير ١٩٨٨ م .
	أزمة الضمير الإنسان	٨٦	٣٩	دراسة	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م .
	في « قرية بللة »				
٢١٩ نعمات البحري .	في الحلاء .	٨٥	٥٠	قصة	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
٢٢٠ د. نعم عطية .	إطالة على الشعر اليوناني المعاصر .	٨٥	١٧	دراسة	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
	ساعتيريس وأريمون				
	علماء من الشعر .				
	رواية الاستبداد .	٨٩	١٠	دراسة	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .

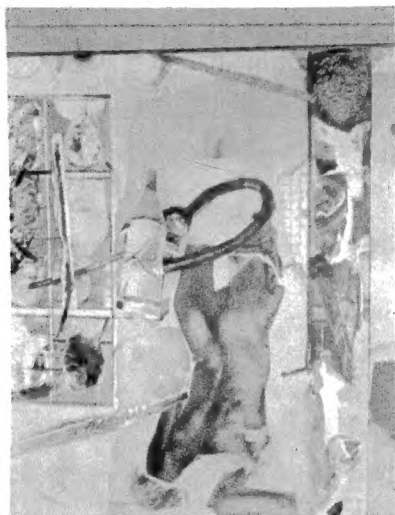
٢٢١	د. نهاد صليحة .	الوجه الغائب . . ولية الأتمة في دماء على سائر الكمية .	٨٢	٤٢	مشرح	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
٢٢٢	هدى المزين .	نشاطات معهد العالم العرب الثقافي . (رسالة باريس)	٨٢	٨٨	رسالة خارجية	١٥ إبريل ١٩٨٨ م .
٢٢٣	وجيه وهبه	وثائق في ذكره الماتة . . لماذا كان رائدا ؟	٨٦	١٠٧	فن تشكيلي	١٥ أغسطس ١٩٨٨ م
		حسن الشرق ومعارض صيف باردة .	٨٧	١٠٩	٣	١٥ سبتمبر ١٩٨٨ م .
		حول معرض السيوي الأخير القول الماد ودفه للتجربة .	٨٨	١٠٩	١	١٥ أكتوبر ١٩٨٨ م .
		جولة في معرض الفنان عمر التيجدي .	٨٩	١٠٩	٥	١٥ نوفمبر ١٩٨٨ م .
		رحيل هاشو عظيم .	٩٠	١٠٩	٣	١٥ ديسمبر ١٩٨٨ م .
		قطوف من تباشير موسم جديد .	٩١	١١٠	١	١٥ يناير ١٩٨٩ م .
٢٢٤	د. ولاد محمد إبراهيم .	الشخصية المصرية في فن محمود مختار .	٨٥	١٠٧	٣	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
٢٢٥	وليد منير .	وجع جميل .	٨٤	٣٧	شعر	١٥ يونيو ١٩٨٨ م .
٢٢٦	د. محي طريف الحوي .	الشك من الغزالي إلى ديكاوت .	٨٥	٦	دراسة	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
٢٢٧	يوسف الحجاجي .	عالم الملح والسلوك النفاذ إلى وحدة الجهاز العصبي .	٨٥	٣٠	دراسة	١٥ يوليو ١٩٨٨ م .
٢٢٨	يوسف الشارون .	صدور الحكم في شكوى الحيوان من ظلم الإنسان .	٨٣	٥٠	دراسة	١٥ مايو ١٩٨٨ م .
٢٢٩	يوسف ميخائيل أسعد .	القلق في حياة الأدب .	٨٤	٢١	دراسة	١٥ يونيو ١٩٨٨ م .

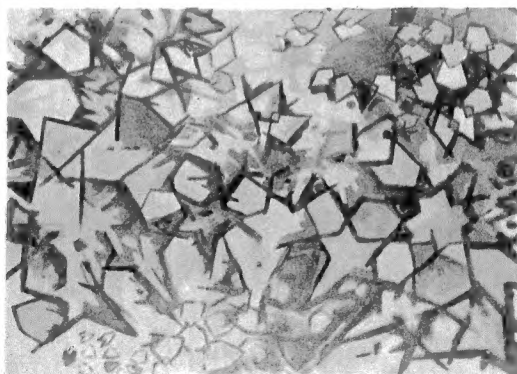
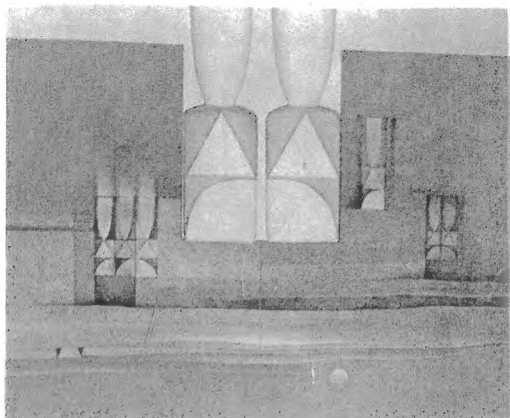
إعداد : حسن سرور

من لوحات معرض بينالي القاهرة











نجيب محفوظ بريشة الفنان السويدي بريار فورسبيرج



نجیب محفوظ بریشتة الفنان السويدي بريار فورسبرج